القصة القصيرة بالمغرب

دراسات في المنجز النصي

إعداد و تقديم
جمال بوطيب

سلسلة الورشة النقدية



القصة القصيرة بالمغرب
دراسات في المنجز النصي

إعداد وتقديم:
جمال بوطيب

منشورات التنوخي

الكتاب: القصة القصيرة بالمغرب
إعداد وتقديم: د. جمال بوطيب
الطبعة الأولى، 2008.

مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع.
الهاتفاكس: 0021263435827/0021260688462/0021224627828
إدارة النشر: ص.ب 468 البريد المركزي -المدينة الجديدة - آسفي- المملكة المغربية
رقم الإيداع القانوني للكتاب: 2008/084
لوحة الغلاف: الفنانة المبدعة نادية خيالي

الورشة النقدية
سلسلة تهتم بالنقد القصصي
إشراف: الدكتور جمال بوطيب

تقديم

يحتفي هذا الكتاب بأزيد من اربع وثلاثين تجربة قصصية مغربية، تمت مساءلتها من خلال دراسات لثلة من النقاد والباحثين والمبدعين، وهي المساءلة التي لم يكن من المخطط لها سلفا أن تجمع بين دفتي كتاب، وإنما جاء جمعها تحقيقا لرغبة مشتركة لمجموعة من الكتاب والنقاد والباحثين الذين حضروا الملتقى الوطني الرابع للقصة القصيرة ببلقصيري 2007، واعلنوا يوم 28 ابريل يوما وطنيا للقصة، واقترحوا أن يصدر في سياق الاحتفالات به كتاب عن القصة القصيرة المغربية، وشرفت بان كُلفت من الملتقى الوطني بإعداد هذا الكتاب وجمع مادته وتقديمه.

وقد اقترحنا منهجيا على اصدقائنا الباحثين - للمشاركة في هذا الكتاب- أن تكون دراساتهم شاملة لأكثر من عمل قصصي حتى نغطي اكبر قدر ممكن من الاعمال القصصية ونلامس اكبر عدد من الاسماء الابداعية.. واذا كان بعضهم لم يستجب إطلاقا، فإن آخرين اكتفوا بالاشتغال على تجربة واحدة، بينما استجاب اغلب الباحثين لمقياس الشمولية النسبية لمتن الدراسة، ولذلك جاء العمل متضمنا على مستوى القراءات النقدية لاشتغالات النقاد: عبد الرحيم المودن، احمد بوزفور، الحبيب الدايم ربي، جميل حمداوي، ابراهيم الحجري، حسن المودن عبد العاطي الزياني، أحمد زنيبر، عبد الكريم الفزني، محمد الحاضي، الطيب هلو، وقد ساءلوا نصوص القصاصين: الامين الخمليشي، احمد بوزفور،مبارك الدريبي،محمد عزيز المصباحي، المصطفى اجماهري، احمد البكري السباعي، الحبيب الدايم ربي، جمال بوطيب، عبد المجيد جحفة،انيس الرافعي، سعيد منتسب، مصطفى جباري، سعيد بوكرامي، محمد العتروس، عبد القادر الطاهري، نور الدين وحيد، عبد القاهر الحجاري، لطيفة لبصير، عبد الله المتقي، شكيب عبد الحميد، فاطمة بوزيان، زهرة رميج، مصطفى لغتيري،جبران الكرناوي، عبد السلام المودني،عز الدين الماعزي، عبد اللطيف الزكري، محمد عيا، حسن برطال، بديعة بنمراح، هشام بن الشاوي، وفاء مليح.

وقد استعننا بأصدقائنا في جمعية النجم الأحمر للتربية والثقافة والتنمية الاجتماعية - باعتبارهم منظمين للملتقى ومشرفين عليه - فأمدونا ببعض مما توفر لديهم من مداخلات الدورات السابقة وضمناها هذا الكتاب،كما استندنا على كتابات الباحثين في فريق البحث في القصة القصيرة بآسفي واعضاء الورشة النقدية: عثمان الحبيضي ورشيد البوشاري واحمد استيرو ومحمد زيان وعماد شوقي وسعيد حفياني....الخ

إن الدراسات التي ضمها هذا الكتاب قد تنوعت في اشتغالها- ان منهجا او منهجية او متنا - بين اشتغالات على المضامين والتيمات واشتغالات على الاشكال والقوالب، واشتغالات على التقنيات والاليات لذلك جاءت متكاملة ويمكننا تصنيفها إلى:

- دراسات اهتمت بظواهر كتابية كما هو الحال بالنسبة الى دراسات أحمد بوزفور و الطيب هلو وابراهيم الحجري والحبيب الدايم ربي....
- دراسات اهتمت بتجارب كتابية مثل دراسات حسن المودن احمد زنيبر وعبد العاطي الزياني وعبد الكريم الفزني و سعيد حفياني ورشيد البوشاري...الخ
- دراسات اهتمت باشكال كتابية مثل دراسات احمد استيرو.. جميل حمداوي وعثمان الحبيضي...الخ

واذا كان لابد من تسجيل ملاحظات حول بعض ما يستدعي هذا التطور والتميز في الكتابات القصصية المغربية، فإن مرد ذلك قد يكون الى هذا الحوار بين الاشكال والمحاور والتقنيات، فعلى مستوى المحاور ظلت القصة المغربية رهينة محاور تتصل ببعضها اتصالا نسقيا وتتمثل في المدينة والمرأة والطفولة وهي المحاور التي تناولتها نصوص غير قليل من القصاصين المغاربة: محمد زفزاف، احمد بوزفور، محمد عز الدين التازي، المهدي حاضي الحمياني، محمد عزيز المصباحي، الامين الخمليشي، خناثة بنونة،مبارك الدريبي محمد صوف، احمد زيادي، ادريس الخوري، أحمد المديني،ابو يوسف طه..الخ وهي محاور لامستها ايضا كتابات للاسماء المؤسسة مثل محمد زنيبر وعبد المجيد بن جلون والفاسي وغيرهم.

ان هذه المحاور ما فتئت الكتابات النصية تنظر اليها انطلاقا من معطيات ثلاثة هي: التقابل والتجاور والتجاوز.

فعلى مستوى التجاور اعيدت عملية انتاج غير قليل من النصوص في تجارب لاحقة للأسماء التي اشرنا اليها إذ ظل الانحباس ان شكلا اومتنا في جبة هذا التجارب صفة مهيمنة وهو ما تمظهر ايجابيا بالنسبة الى الكاتب وسلبيا بالنسبة الى المتلقي في غير قليل من الكتابات الإيديولوجية في إطار تبرير عقلاني لمعتقد او مذهب، ما تبدى في احايين اخرى ايجابيا في نظر المتلقي وسلبيا في نظر الكاتب مما استدعى التفكير في المنتج النصي حتى يستجيب لتطلعات القارئ وقد كان طبيعيا ان ترافق هذه الاستجابة حالات تقابل ظل هو الاخر ايديولوجيا بالمعنى الواسع للإيديولوجية باعتبارها انحيازا إلى فكر عقدي دون غيره، فتمظهرت مجموعة من النصوص في اطار التقابل بوصفها متماثلة صنافيا منها نصوص المسناوي ومحمد غرناط وغيرهما. اما على مستوى التجاوز فقد تم التفكير في اشكال كتابية قصصية مناهضة للنص المنتج، ووظيفة المناهضة قد اضطلع بها حتى كتاب هذه النصوص لذلك ظهرت تجارب كتابية التفت اليها المنجز النقدي المغربي

واقترب من اليات اشتغالها، منها تجارب احمد بوزفور والامين الخمليشي وعبد الجبار السحيمي وادريس الخوري ومحمد زفزاف ورفيقة الطبيعة وعبد الحميد الغرباوي...الخ مع تفاوت في طبيعة هذه المناهضة والوعي بها عند كل كاتب دون غيره.

وقد تمظهرت المناهضة ايضا بوصفها شكلا تجاوزيا إن على مستوى المحاور: المتون الحكائية او على مستوى الإشكال: المباني الحكائية لذلك سيجد المتلقي ان نصوصا قصصية بالمغرب قد استندت على افضية غير مألوفة كما هو الحال عند محمد زفزاف في " العربة" ومحمد شكري في " مجنون الورد" واحمد بوزفور في" الغابر الظاهر" واحمد زيادي في " خرائط بلا بحر"...الخ، وهي التجارب التي ستليها تجارب اخرى تسائل المتن الحكائي وتتخذ من الكتابة موضوعا لها كما هو الحال مع ادريس الخوري في" يوسف في بطن أمه " واحمد بوزفور في " صياد النعام"...الخ

إن هذه التجارب المتنوعة قد أعقبتها تجارب أخرى سعت الى ان تخلق لنفسها تميزا ان على مستوى الذات الساردة او على مستوى المتون ومن هذه التجارب كتابات كثير من الأسماء الموالية زمنيا للاسماء السابقة مثل المهدي الودغيري وربيعة ريحان وعبد النبي دشين و عبد القادر الطاهري وبوزيان مومني وحسن بنمونة وحسن كاوز ومحمد جنبوبي وزهرة زيراوي... وهي الاسماء التي اتخذت من المنجز النصي السابق إرثا تمت قراءته ومساءلته ومحاورته ومقابلته والسعي إلى الإضافة اليه دونما رغبة تجاوزية ادعالية لذلك أنتجت محموعة من النصوص التي ارتكزت على مساءلة التراث السردي القديم ووظفت غير قليل من التحاورات كما مع عبد القادر الطاهري في " البرتقالة الوحيدة للموتى" وساءلت الذات كما في نصوص ربيعة ريحان" مشارف التيه " وظلال وخلجان وزهرة زيراوي في " الذي كان" أو اشتغلت على المحكي العربي وعلى اللغة كما هو بالنسبة الى عبد النبي دشين في " رائحة الورس " او حاولت ان تخلق امتدادا للتجارب السابقة لا سيما تجربة زفرزاف وشكري كما هو الحال عند الحسن بنمونة في " الحنكليس " مع التنبيه إلى ان هذا الامتداد لا يعني اي شكل من اشكال التقليد بقدر ما يعني الاستمرار في منتج عقدي يبدو أصحابه اكثر اقتناعا بأنه اصلح للتعبير على المجتمع المغربي.

ويمكن لاسماء قصصية موالية مثل: عبد المجيد الهواس ومحمد امنصور وانيس الرافعي ولطيفة لبصير ومحمد اشويكة ومصطفى لكليتي وخالد اقلعي وعبد القهار الحجاري ونور الدين وحيد و ومصطفى لغتيري ومحمد الشايب ومحمد تنفو وفاطمة بوزيان وعز الدين الماعزي وعبد المجيد شكير وشكيب عبد الحميد وعبد العالي بركات ورجاء الطالبي وعبد العزيز الراشدي وحسن اليملاحي وعبد السلام الموذني ومليكة مستظرف واحمد لطف الله وابراهيم الحجري ومليكة نجيب...الخ ان تجعل النقد ينتبه الى مجموعة من خصوصيات الكتابة الجديدة ان على مستوى تجريب اشكال كتابية او

على مستوى مساءلة النص القصصي مما انتج تجارب ومؤسسات تهتم بالقصة يمكن للكوليزيوم ومجموعة البحث في القصة القصيرة ولنادي القصة ان تكون اشكالا تمثيلية لها.

إن غاية هذا الكتاب لا تدعي اكثر من مظهرين احتفائيين اثنين:

اولهما الاحتفال بالقصة المغربية في يومها الوطني.

ثانيهما: الاحتفاء بالقصة نقديا باعتبار التفات النقد المغربي لها اذ كثيرا ما نظر الى هذا النقد بأنه غير مواكب لها، وهنا لا بد من التنويه بمجموعة من التجارب الأكاديمية المغربية التي احتفت بالقصة قراءة ونقدا ونشرا.

وختاما، فإن ما يوحد بين دراسات هذا الكتاب هو عشقها لهذا المتن القصصي ولكتابه ولكل الأشكال الاحتفائية به...

وخالص الشكر لكل من ساهم في هذا الكتاب وفي تحقيق جزء من احلامنا القصصية المشتركة والنبيلة، وكل عام والقصة المغربية والقصاصون المغاربة بألف خير.

د/ جمال بوطيب

اشتباكات الكتابة
في نصوص الأمين الخمليشي

د. حسن المودن

" نحن ضحايا، ذباب واقع ..... في نسيج عنكبوت ترصدنا بشماتة وسخرية من زاويتها المعتمة. وما هذه العنكبوت إلا القصة نفسها. وحدها الموجودة حقا: العنكبوت ـ القصة " (اشتباكات، ص 48).

الأمين الخمليشي كاتب مقلّ، بدأ النشر منذ أواخر العقد السادس من القرن الماضي، ولم تصدر بعض نصوصه في شكل كتاب إلا سنة 1990 تحت عنوان:اشتباكات.

ومع ذلك، فان نصوصه تعتبر من الأعمال الأساس في حركة التجريب التي يعرفها الأدب السردي المكتوب باللغة العربية. وهي نصوص لم تنل بعد ما تستحق من العناية، لأسباب تتعلق بالسياق الأدبي والثقافي الذي ظهرت فيه، كما تتعلق بطبيعة نصوصه نفسها.

تنطلق قراءتنا من الاشتباكات(وهي تضمّ نصوصا نشرت بين أواخر الستينات وأواسط الثمانينات من القرن الماضي) و من نص نشره الكاتب سنة 1995 بمجلة آفاق، وهو عبارة عن مقاطع من كتاب لم ينشر بعد حسب علمي: حول بعض البدع المنتشرة في مجتمعنا.

وإذا استحضرنا اشتباكاته وهذه المقاطع من كتاب البدع، ووضعناها في سياقها الأدبي والثقافي والتاريخي، جاز لنا أن نقول إن الأمين الخمليشي يعني شكلا قصصيا جديدا يضاد القصة التقليدية، وينتمي إلى تيار أدبي يقوم، بهذا الشكل أو ذاك، بوضع حدّ للمفاهيم التقليدية للقصة.

وبهذا، فالكاتب ينتمي إلى هؤلاء الكتّاب الذين يشتغلون تبعا لمبدأ أساس: البحث المتجدد باستمرار عن أشكال جديدة، فبعد التحولات العنيفة والانتكاسات المتتالية التي يعرفها العالم العربي، من حرب 1967 إلى حرب الخليج، لم تعد الأشكال التقليدية بذات القوة التي كانت لها في المراحل السابقة، خاصة بعد تراجع أدب الالتزام واكتشاف تجارب جديدة في الآداب العالمية.

مع نصوص هؤلاء الكتّاب، لم تعد القصة مجرد قالب جاهز يحمل حكاية ما، ذلك لأن مبدأ القصة نفسه قد صار موضوع المناقشة وإعادة النظر، وأصبح الطموح هو كتابة قصة لا يمكن أن تكون، ولا يمكن أن تحاكى، كأن الأمر يتعلق بخلق تخييل لا يمكن إنجازه وإعادة إنتاجه.

ويعني هذا أنه مع هذه النصوص الجديدة، صار فن القصة أكثر صعوبة واستحالة، واضحت علامات التحول العميق تظهر من خلال أشكال جديدة معها تعاد مساءلة البنية التقليدية لهذا الفن الأدبي. ويهمنا أن نبرز بعض هذه العلامات من خلال بعض نصوص الأمين الخمليشي.

القصة-العنكبوت

مع الأمين الخمليشي، تكون القصة نفسها موضع سؤال، ففي قصة: اشتباكات . وهي إحدى قصص المجموعة التي تحمل العنوان نفسه. نجد هذا السؤال مطروحا: " ولكن ما هي القصة؟" [1]. ومن خلال صفحتين متتابعتين، نجد الكاتب (المفترض) يتحدث عن إمكانيات أخرى للحكي غير التي ألفها القراء، فهو - أي الحكي - لا يخضع لمبدأ الواقع بالضرورة، كما أنه ليس مجرد نقل واستنساخ، فبإمكانه أن يلخص ويحذف ويشوّه، وخيرون الذي تتحدث عنه قصص الخمليشي " لا وجود له أصلا" (ص48)، وهو الشخصية المحورية في أغلب نصوص الكاتب، ويبدو كأنه الشخصية التي تستحوذ عليه لا العكس.

وبعبارة أخرى، ليست القصة مجرد أداة يتحكم فيها الإنسان لينقل فيها واقعه أو واقع غيره، بل إننا. يقول الكاتب. " نحن ضحايا، ذباب واقع ..... في نسيج عنكبوت ترصدنا بشماتة وسخرية من زاويتها المعتمة. وما هذه العنكبوت إلا القصة نفسها. وحدها الموجودة حقا: العنكبوت. القصة" [2].

لم تعد القصة ضحية الكاتب، بل صار الكاتب من ضحايا القصة. فبعد أن كان الكاتب التقليدي يعتقد أنه يمتلك القصة، ويستطيع أن يفعل بها ما يشاء وأن يقول من خلالها ما يريد، يأتي الآن الكاتب الجديد وقد فطن إلى أن القصة هي التي تمتلك الكاتب، ذلك لأنها عندما تدخله إلى نسيجها العنكبوتي فهي تجعله يقول ويفعل ما تشاء هي لا ما يريد هو.

القصة-المتاهة

كانت القصة التقليدية تتكون من أجزاء منتظمة متتابعة، وتقدم حكاية منسجمة. واضحت القصة الجديدة ضد هذا التقليد، تتقدم كأنها من دون انسجام، وتؤسس شكلا سرديا يقوم على المتاهة بالأساس.

هكذا نجد القصة الواحدة تتكون من حكايات عديدة، تتجاور وتتداخل وتتقاطع وتتصادم. وعلى سبيل التمثيل، ففي قصة الحلزون والساحة نجد حكايات متشابكة، بعضها

---

1 . الأمين الخمليشي: اشتباكات. قصص. منشورات اتحاد كتاب المغرب. 1990

2 . نفسه. ص 48.

ينتمي إلى الحلم (حكاية الحلزون)، وبعضها ينتمي إلى واقع خيرون الطفولي، وبعضها ينتمي إلى واقع عائلي اجتماعي (الأب، الفقيه)، وبعضها ينتمي إلى عالم الإنسان، وبعضها الآخر إلى عالم الحيوان (الحلزون، الأرنب).

وقد نجد حكايات اعتراضية تتخلل الحكاية المحورية، كما في قصة اشتباكات حيث نجد حكاية مولاي احمد العبد تتخلل حكاية خيرون واخيه والأزعر.

نجد في قصص الأمين كلمات وأسماء أعلام غريبة ومتشابكة (خيرون، حمجيق، بورشمان...)، ويتشابك الماضي والحاضر والمستقبل (قصة: الفيل)، وتتعدد الضمائر (قصة: اشتباكات، النص المقتطف من كتاب البدع)، وتتكاثر موضوعات النص، تتقاطع وتتصادم وتتطور، ويبدو الأمر كأننا امام مجرى لا ينقطع، وأمام فيض عفوي مسترسل إلى ما لانهاية من الأشياء والأوصاف والوقائع والذكريات والأحاسيس والمونولوجات، كأن الأمر يتعلق بسارد قادر على خلق فوضى هي نفسها ثراء النص. هكذا نقرأ في مقطع من كتاب البدع:

ما عجبي إلا من واحد يجرؤ على الخروج مع واحدة ظانا انها له وحده، الم يقرإ التاريخ؟ ألم يتعض بالقصص؟ اقطع الطريق نحو الضفة الأخرى، رائحة الببّوش. بار مسيو فولتا. قطعتك يا مسيو فولتا تشمّ من بعيد. الحلزون المسلوق بالعطرية، من ينكر فوائده للخارجين من دهاليز الإدارة في هذه الساعة والداخلين إلى دهاليز لا تتطلب منك مجهود نصف جسمك الأعلى بل مجهود نصفك الأسفل، هذا إذا كانوا من. ميشو حانوت. ميشو الصغير وبوخا. لنا عودة إليك يا بوخا، قمر الشريف. شتام بار، حانة البرامكة. جريدة العلم. محطة. أجواخ فاس. محطة الطاكسيات رقية. مازال الوقت. لن تهرب. وحتى إذا ما هربت، فبإمكان رضوان أن يدبر على رقيات أخريات. قبل ذلك اشحن البطارية وتزود عن مقربة. هاك، شوف هذه كيف تتهادى مثل عروسة بحر حمقاء، تخيلها، لا اقول باشرها يا أخ ولكن فقط تخيلها وهي تخلع عنها هذه الجلابة. ثم ما تحت الجلابة: هذه الوريقات المزوقة الملتفة حولها برقة وإتقان ورقة ورقة حتى إذا ما استوت أمام المرآة خوخة ناضجة عارية او شبه عارية وأخذت تتحسس بحذر ثم بشغف ثم بشبق هذه الثمار التي لا تكاد تصدق أنها لها هي صاحبة البستان برزت لها فجأة في خلفية المرآة فتشهق مذعورة مستديرة باحثة عن اي شيء تستر به ثروتها قبل ان تستعيد رباطة جاشها وتدعوك إلى إغماض عينيك لحظة حتى تستكمل طقوسها وعندئذ تعال وهاك ما عندي وهات ما عندك يا مراهقا زلّ قلمه...." [3].

3 . الأمين الخمليشي: حول بعض البدع المنتشرة في مجتمعنا، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، عدد56/ 1995، ص 14.

يجد القارئ نفسه، منذ البداية، داخل فكر السارد، وداخل المجرى اللامنقطع لفكره، وهو مجرى يتزامن فيه الحدث والتعبير الداخلي، ويتراكب الكلام والفعل، ويتداخل العالم الخارجي والعالم الداخلي، وتأتي الأشياء الخارجية والذكريات القريبة والبعيدة والموضوعات المتقاربة والمتباعدة في نظام اعتباطي هو الذي يؤسس حركة الكتابة نفسها، فلم يعد الأمر يتعلق بخيط حكاية لها بداية ونهاية، بل إن خيط الحكاية هو حركة الكتابة هاته.

وفي هذا المجرى اللامنقطع، تكون الجملة السردية غالبا مركّبة طويلة، كما في هذا النموذج:

"وعندئذ داهمه هدير البحر ورائحته النفاذة، ورغم أنه كان من الصعب في هذه الساعة المتأخرة من هذه الليلة الشتوية في هذه الزنقة المشبوهة من هذه المدينة غير المنورة التمييز بين لون البحر والسماء واستحالة رسم الحدود بينهما لتداخلهما وتمازجهما وامتداد بعضهما داخل بعض تداخل وتمازج وامتداد ما يحصل بين أطراف الشركاء في المخادع المتلاصقة أعلاه، فقد كان البحر بعويله ونفاذ رائحته قريبا إلى درجة أنك لو بذلت قليلا من الجهد ومددت يدك من خلال قضبان هذه الثغرة للامست رغوة أمواجه." حول بعض البدع المنتشرة في مجتمعنا" [4].

وتلاحظ هيمنة الجمل الاستفهامية والتعجبية في نصوص الكاتب، مما يمكن النص من بنية انفعالية حميمية تزيد قوتها إذا أخذنا بعين الاعتبار أن النص بأكمله يبنى على أساس السؤال والتعجب والدهشة:

" هذا الورياغلي القح، سليل آل بنعبد الكريم ماذا يبغي...؟،... ألم يقرأ التاريخ؟ ألم يتعض بالقصص؟،... ماذا تريد بالضبط؟،... لكن ماذا أرى؟،... ماذا تفعل يا ولد؟..."(هذه بعض الأسئلة التي تتخلل مقاطع كتاب البدع).

لا تحكي القصة مغامرة، بل إنها تجعل من الكتابة مغامرة إذا ركبها القارئ كان التيه في دهاليزها نصيبه من القراءة، فلا فروق واضحة بين الوصف والسرد والمونولوج، ولا حواجز بين العوالم الخارجية والعوالم الداخلية، ولا وجود لخيط سردي منطقي ينير الطريق للقارئ...

وبهذا الشكل السردي المتاهي تستطيع القصة الجديدة أن تدفع القارئ إلى أبواب الوعي، إلى أقصى حدود الوعي،إلى ضد الوعي، وهذه عملية هامة لأنها تنجح في إعادة إحياء فعل القراءة.

4- نفسه.

اللغة العارية والمتكلم السوقي

أول ما يثير في اشتباكات الأمين استعماله للغة العامية المغربية بشكل يجعلها مندمجة في اللغة العربية الفصيحة، اي انه يعمل على تفصيح العامية من دون ان يفقد المحكي طابع المحكي اليومي الشفوي، كما في هذا النموذج:

" طيلة الليل وهو يضرب. كلما زاوكت فيه هزز اسنانه وزاد. وها انا لا اقدر على الوقوف والجلوس. فماذا فعلت لك. وهل هو ذنبي إذا كنت لا تستطيع عبور النهر والثلج يطيح وزوجتك حبلى تبول الدم من تحتها والبقرة والحمار جائعان والخماس لا يعرف الأرض جيدا. تقول انني اخور عيون كلاب الجماعة بالمسمار الذي سمرته في رأس العكاز الذي أصرف به لذلك فأنا اقتلك وسأقتلك. لم اخور إلا عينا واحدة هي عين كلب المقدم اليسرى. نعم هذه فعلتها وأنا مستعد لأخور عين المقدم نفسه إذا هاجمني. المقدم. انت تعرفه. او فقط رايته، أما انا فأعرفه جيدا. يحسب نفسه ربا مع انه مجرد مقدم تابع للشيخ والجاري والقايد. مجرد كلب، يكرهني اكثر مما اكره كلبه. وهل كنت اتركه يعضني. عندئذ كنت تقول ايعضك كلب وانت في طول عنق بن عوج وتضربني اكثر. ويقول راس الحمار اخف من راسك بينما انا حافظ كالبرق. ويقول انني ابسل على نساء الجماعة وخاصة امراة ذلك الكلب الصغيرة والله والملائكة يشهدون. يقول اني اخسر سمعته امام الجماعة بأفعالي. فأي سمعة وأي افعال. ولكنك تبرد جنونك في. فوالله وهذه الستين اشهدي لن أسامحك حتى تكون بين يديه."[5]

وقد لا يتعلق الأمر بمحاولة إيجاد مكان للغة العامية داخل المحكي، بل يبدو كأن المحكي لن يؤدي وظيفته الجوهرية إلا إذا جعل من العامية إحدى لغاته الأساس، وجعل من الحكي الشفوي اليومي سبيله إلى بلوغ لهجة سردية حميمية تتغذى من اللغة اليومية العامية كما تتغذى من اللغة الأدبية الفصيحة، وتتغذى من لغة الكتب كما تتغذى من لغة السوق، أو ما يصطلح عليه قديما في كتب البلاغة باللغة السوقية.

وهكذا يبدو السارد سوقيا في كلامه، كأن الكاتب يتقصّد أن يتمرّد على السارد العالم المتعالم المتعالي، ويعيد الاعتبار لسارد يتكلم لغة سوقية، ويفجّر إمكاناتها البلاغية.

هو سارد لا يمارس الرقابة، ولا يطهّر خطابه من البذاءة والفجور والسفه، بل هو يتكلم لغة عارية تقول بشكل ساخر مكشوف الوضع الإنساني لشخصياته، وتفضح تناقضها ونفاقها وضعفها، وتجعل أصواتها الممنوعة مسموعة، وتكشف النقاب عن عوالمها الداخلية الحميمية، وتستنطق رغباتها المكبوتة، وتقول ما لا يقال: تقول الكبت والحرمان والجنس والمرأة وعوالم الخمرة والدعارة، كما في هذا النموذج:

---

5. الخمليشي. اشتباكات.ص7.

"... أو هي هذه الفراشة التي خرجت من حانوت الذهب فجأة: يا للثقة في النفس والقوام المشوق. متعالية متعجرفة سابحة في ملكوتها... . متحدية الجن والإنس أن يحاولوا مسها، مصّها. صحيح؟ يكفي إذن أن تغمض عينيك وهاهي تحتك (مفروس فيها) متشبثة به تشبث الأعمى بعصاه مستزيدة متضرعة ان يخترقها ويغلغل أحشاءها ويضرب النقبة حتى يخرج من الظهر. فأين قناع العفة والوقار يا مدام؟"[6].

وأحيانا يبدو السارد أو الشخصية أو السارد. الشخصية، كأنه يبحث عن لغة مستحيلة، عن اللالغة واللاتواصل، لغة تستخدم اللغات كلها، وتخترق القواعد والمعايير واصطلاحات التواصل، كما في المقاطع المقتطفة من كتاب البدع:

" كان خيرون يصغي بانتباه إلى ما يقولون، وعوض العامية، قرر أن يجيبهم بالفصيح وشرع في ذلك فعلا، غير انه ما أن رأى استحسانهم للعملية، حتى قرر تبديلها فعلا، وهذه نماذج مما اختتم به أقواله: " يو ار سبيك انجليزك، بات يور نايم هندوش، دي يور غام، بارس جو كيورو. كيين بولي مي حانو، جولومانوا، سي دي ألفونصوا نادا. فلاحي 99 ـ ووومم، زبّي، البحث، تحليلها، ما عرفش، باحث زراعي. فلاح. تحسين المعيش، تقنيات جديدة لا يعرفها الباحث الزراعي، الأمن الغذائي، لكن ماذا عن الجزائر، بلد هام في الواقع، للأسف، مناطقها ليست في مناطقنا الزراعية، ترقبوها، إذن مستقبلا ودمتم مع تحياته ونسائه في رحاب مكة، أو نواكشوط، أو الخرطوم والجزائر وليبيا. خيرونة حتى

وعودة إلى حمجيق

وفي جيب من جيوبه النادرة، عثرنا (والبادئ اظلم)"[7].

في اشتباكات الأمين كما في بدعه، نلاحظ نزوعا إلى لغة عارية تنتهك القواعد والآداب العامة، وتتناول الموضوعات المسكوت عنها، وتتذكر عوالم الطفولة وتمارس الاعيب الأطفال وتفضح عوالم الكبار، بإخراج قصصي تتحول معه الشخصيات والرواة إلى أصوات متعددة متدفقة تريد أن تقول كل شيء دفعة واحدة.

مع نصوص الأمين، تمّ استبدال النص الخطي المتصل والمتجانس بنص مليء بالشروخ والانعراجات والاشتباكات. ففي النص الواحد تتشابك قصص عديدة، وتتعدد الضمائر وتتقاطع، وتتداخل الأزمنة والفضاءات، ويتناوب الحلم والواقع والتاريخ والاستيهام والهذيان، وتتشابك الأسماء والأصوات واللغات، بشكل يبدو معه النص الواحد جمعا إشكاليا من النصوص يقوم على التضعيف والتجاور ولعبة المرايا، ويجعل من النص آلة توليدية لا تكفّ عن الإنتاج والتوليد، بحيث لم تعد الكتابة مجرد مرآة للواقع الخارجي،

---

6. الخمليشي: حول بعض البدع .... آفاق. ص15.

7. نفسه: ص 18.

بل الأصح أنها المولد اللانهائي للمرايا المتراكبة المحكومة بتعالقات واشتباكات تضع الكتابة في منطقة الالتباس وسوء الفهم.

في نصوص الأمين تعلق شديد بالجزئيات والتفاصيل التي لا ينضب معينها، وبحث في أعماق أخرى للحياة، وتصوير لعوالم وشخصيات تبعث على الدوار، وكتابة للمدّ المتشابك للحياة المعيشة والشعور العميق بالوجود.

وهي بذلك تبدو نصوصا غير متمركزة حيث يشتغل كل شيء فوق عدة مستويات، ولم يعد هناك ما يهيئ للقارئ وجهة نظر واضحة ومنسجمة، فهو - أي القارئ - يوضع داخل فكر شخصية ميزته الجوهرية أنه متشابك، فهو فكر يخلط الماضي بالحاضر والمستقبل، ويستعمل كلمات غريبة، وقد يوقف الكلام لكي يبدأه مرة أخرى على إيقاع آخر وبلغة أخرى وحول موضوع مغاير، وقد يتحدث عن الشيء نفسه في أكثر من نص، كأنما النصوص كلها نسخ لأصل مفقود.

وإجمالا، يمكن القول انه مع نصوص الخمليشي بدات الكتابة القصصية تستعيد حيويتها، فهي بلغتها المتدفقة المسترسلة، وقوتها الانفعالية، وثرثرتها البليغة، وسوقيتها العنيفة، وشكلها العنكبوتي المتاهي، واشتباكاتها التي تبدو مسترسلة إلى ما لانهاية، تدفع القارئ إلى إيقاظ انشطة الأعماق وإعادة الحياة إلى المناطق السفلى، وتساعده على استنطاق ذاتيته الحيّة المقموعة والأشدّ واقعية.

إننا أمام كتابة جديدة تجعل الأمين ينتمي إلى هؤلاء الكتّاب الذين خلّفوا نصوصا جدّتها لا تنتهي، فلا يمكن أن ندرك قيمة نصوص هذا الكاتب إلا باستحضار أعمال أدبية تركت أثرا خاصا في الآداب العالمية: أعمال جويس، بيكيت، فولكنر...

لقد ظهرت نصوص الأمين الخمليشي أكثر حيوية في الوقت ذاته الذي كانت تقوم فيه بوضع حدّ لمفهوم الكتابة التقليدي. فلم يعد الأمر متعلقا بتمثل معقول للحياة المعيشة، ولا بسرد ناسخ للواقع الذاتي أو الموضوعي، لأن نصوص الأمين تجعل القارئ يلامس حقيقة الوجود التي لا يمكن النفاذ إليها.

مقاربة تحليلية لثلاث مجموعات قصصية
(أشياء معتادة - افتحوا الأبواب - شيء من الوجل)

عبد الكريم الفزني

مقدمة:

سأحاول في هذه الورقة ان الامس بعض القضايا التي تطرحها هذه القصص الثلاث الحديثة التي يجمعها طابع الجدة في الساحة القصصية، كما ان كتابها ينتمون إلى جيل القصاصين المعاصرين الممثلين للكتابة القصصية المغربية، بيد أن هذه القراءة لم ولن تنحو نحوا واحدا في كل القصص، حيث سأنظرإلى كل قصة منها من جهة معينة، إذ سأقارب الدلالة في "أشياء معتادة" لعبد اللطيف الزكري، و"الإحتفاء بالذاكرة" لجبران أبو مروان الكرواني، و صورة المرأة في " شيء من الوجل " لمصطفى لغتيري.

1 - لعبة العنوان والبحث عن الدلالة في "أشياء معتادة" لعبد اللطيف الزكري

تتكون المجموعة القصصية "أشياء معتادة" لعبد اللبطيف الزكري الصادرة عن {سلكي إخوان} بطنجة سنة2001 من اثين وسبعين صفحة من الحجم المتوسط بالاضافة إلى فهرس الموضوعات،

ثم هامش منشورات سلكي إخوان، وقد قسمها صاحبها إلى ثلاثة فصول عنونها كما يلي: " في الطفولة" ويحتوي هذا الفصل على القصص التالية: [- حلم اليقضان - منزل الأحلام - المهمل الصغير- السؤال - الشقيقان - أشجار في مهب رياح الزرقة - قلب يخفق بالغيوم - سيدة القوارب البحرية] ◆. أما الفصل الثاني فقد عنونه ب " في الهواء الطلق " فيتكون من القصص التالية: [- الجمجمة - حكاية بسيطة - غرقى يستنجدون - موت منسي - قبو المدينة] ◆. أما الفصل الثالث المعنون ب " في الظل والضوء " فيتكون من [- ظهيرة على حافة سماء سوداء - موت محقق - مومياء الحرية - كتاب المخلوقات العجيبة - الشمس المنكسرة - صدأ الأحزان - قانون الغبطة] ◆.

إن تنوع العناوين وكثرتها مع اختلاف دلالتها من شأنه ان يجعل الإمساك بالدلالة العامة للقصة التي يعبر عنها المتن بشكل ضمني أو صريح صعبة على المتلقي. فكيف أطرت العناوين المعنى؟ ثم كيف تجلت موضوعة الحلم والأمل من عناوين المجموعة القصصية؟ وما ملامح موضوعة الحزن والبؤس من عناوين قصص المجموعة نفسها؟ وما مؤشرات الموضوعتين السالفتين من خلال متن قصص المجموعة؟.

أ- العنوان وتأطير المعنى

إن المتصفح لفهرس الموضوعات الذي ذيل به القاص مجمـوعته القصصية هاته يكاد يجـزم على أنهـا تتمحـور حول موضوعتيـن اساسيتين هما موضوعة الحزن والبؤس وموضوعة الحلم والأمل، ولـذلـك سوف نتتبعهما انطلاقا من عناوين المجموعة وكذا من متنها على اعتبار أن العنوان له القدرة على الإيحاء إلى عوالم الرواية أو القصة 1. فكيف تجلت الدلالتان من خلال العناوين و المتن القصصي؟.

ب- موضوعة الحلم والأمل.

يمكـن إجمـال العنـاوين الـتي تـوحي بنيتهـا التركـيبيـة والدلاليـة بالموضـوعة المـدروسة فيمـا يلــي:- حلـم البيقـضان – منـزل الأحـلام – موميـاء الحريـة – قـانون الغبطة.

فانطلاقا من هذه العناوين وتبعا لقول رولان بارت " كل ما في الرواية له دلالة"، فإن العنوان ينطوي على معان يمكن إجمالها في تأطير المضمون العام للنص القصصي أو على الأقل الإشارة إليه، لأنه عتبة أساسيـة من عتبات النص القصصي. لكن رغم ذلك تبقى عـدة أسئلة عالقة من قبيـل كيف يكـون حلـم اليقـضان ومـا طبيعته؟ وكيف هي مومياء الحرية؟ وإذا كانت الغبطة هي " أن يتمنـى المرء مثـل ما للمغبوط مـن النعـمة من غير أن يتمنى زوالها منه "2 فهل يمكن الحديث عن قانون لها؟.

فحلم اليقضان ومنزل الأحلام تدلان على الحلم والأمـل، لأن الحلم هـو تـوخي آمال غير حاصلة وقت الحلم، بمعنى أن النفس ترغب في تحقيقها والوصول إليها، كما أن قصتي " مومياءالحريـة" و " قانــون الغبـطـة" تؤشـران علـى دلالـة الحيـاة السـعيدة الـتي يكتنفها الفرح والحرية، وكـل من المصطلحين يـوحي بالأمل في بلوغ الأفضل. ونبين ذلك على المخطط التالي: العنوان ⇐ المعنى + البنية = دلالة الحلم والأمل. فما هي ملامح الموضوعة من خلال متن القصص المدروسة؟

بعد تتبع مضامن بعض القصص التي اخترناها من جموعة أشياء معتادة لعبد اللطيف الزكري تبين لنا أنها تجسد موضوعة الحلم والأمل: وذلك عبر عدة طقوس هي:

- طقس الحلم بحالة أو وضعية افضل وهـو مـا تجلى في قصة حلـم اليقضان، حيث قال السارد"رأى نفسه وردة تتفتح ونهرا يجري.يرتـق الصمت بخيـوط حريريـة. ومـا عتم أن نهض، من الفـراش مبتسـما، وسيما بفضل الأحلام الوردية ! تجلل وجهه بفرحة غـامرة "3 ونجد هــذا الطقس ايضا في قصة " منـزل الأحـلام " جـاء علـى لسـان السـارد" ابتــسمت الأم حاولـت أن تجيـب في مــداراة الحقيقـة، لكنهــا فــضلت ان تــسأل بــشــان الابتسامة..وكأن ابنها علم بما ستقوله، إذ بادر إلى مخاطبتها: - تعلميـن لقد وجدت الاسم المناسب. سأسمي منزلنا منزل الأحلام " 4.

إن رغبة الطفل الجامحة في بلوغ تسمية ترضيه وتعلي من مقامه أمام أقرانه لهو في حد ذاته أمل وحلم بتحقيق الأفضل الذي توصل إليه بتسمية منزله بمنزل الأحلام.

◆ طقس الفرح والسرور الذي يتبين من النماذج التالية: ففي قصة قانون الغبطة يقول السارد " تغمرك غبطة عارمة... تسائل نفسك – من أين لي بكل هذه المباهج العارمة؟..أتنفلت من صرامة الأسئلة لتعيش فرحك بامتلاء؟ بعد هنيهة يستقر رأيك على أن ينبوع الفرح ينبجس من العقل والقلب في انصهار نادر يخفق وجيبه كالأنساغ بالنسبة إلى الشجرة " 5.

ويمكن توضيح ما سلف في المخطط التالي:

المتن ⇐ طقس الحلم بحالة أو وضعية + طقس الفرح والسرور = دلالة الحلم والأمل

ج- موضوعة الحزن والبؤس.

يتضح من فهرس المجموعة القصصية قيد الدراسة أن بعض العناوين تنطوي على دلالة الحزن والبؤس بما تشير إليه من تعاسة وانطواء للنفس الموصوفة بهما، وهي: {- قلب يخفق بالغيوم – غرقى يستنجدون – موت منسي – ظهيرة على حافة سماء سوداء – موت محقق – الشمس المنكسرة – صدأ الأحزان}

فكل هذه العناوين تشير إما إلى الموت أو السواد أو الانكسار، وهي ألفاظ تنتمي إلى الحقل الدلالي الحزن والبؤس والضياع.، بيد أن هذه العناوين رغم إشارتها المباشرة إلى الدلالات المشار إليها، فإنها تخفي في بواطنها أسئلة شتى ترتبط بكل عنوان على حدة، ومنها: كيف يخفق قلب بالغيوم؟ حيث ينطوي على استعارة بيانية لا نتعرف دلالتها الحقيقية وتأويلها الصحيح إلا بالعودة إلى ما يسمى في الدراسات الأسلوبية بالتأويل المحلي من خلال قراءة النص، إذ يمكن أن توحي بدلالة الحزن والألم إذا ما ارتبطت بنفس متأزمة، ويمكن كذلك أن تنفتح على دلالة الفرح والحلم والأمل إذا اعتبرنا دلالة الغيوم الأيجابية. ثم كيف يمكن أن يكون الموت منسيا؟ خاصة وأن كلمة الموت جاء نكرة دالة بنفسها على عدم التعريف بذلك الموت حتى أصبح منسيا. وهذا ينطبق على باقي عناوين المجموعة القصصية التي تطرح تساؤلات. ونوضح دلالة العنوان على الشكل التالي: العنوان ⇐ المعنى المؤول + البنية الدلالية = دلالة الحزن والبؤس

وعند التأمل في متن القصص المدروسة وفحص مضامينها يتضح حضور تيمة الحزن بجلاء وذلك عبر عدة طقوس نذكرها كما يلي:

- طقس الموت: ويتجلى في قول السارد في قصة موت منسي:" وفي موكب يتقدمه مقدم الحي وشيخه...فهمت من الموكب... من الضجة المواكبة له.. أن شيئا خطيرا قد حدث.. ولم يكن في حاجة إلى السؤال... لأني ما إن اقتربت من براكة شريف..

حتى أفعمتني رائحة نتنة تملأ المكان. رائحة انتشرت في الهواء بتفسخ جثة شريف بولطان... كان وحيدا في حياته... أما في موته... فقد تجمعت جوقة كبيرة من الناس".
ونجد هذا الطقس أيضا مبتوتا في قصة موت محقق حيث الموت والفقد الذي يؤطر الحزن والبؤس. قال السارد:" اذهب لترى عمك أحمد، هذه آخر مرة ستراه في هذه الدنيا. قال أبي: ماذا تعني؟ قلت عمك مات.. عمي أحمد. متى؟. اليوم في نهاية الفجر "6.

- طقس الفراق وخيبة الأمل: لامسنا هذا الطقس بجلاء في قصتي " قلب يخفق بالغيوم" و"أشجار في مهب رياح الزرقة" ففي القصة الأولى يقول السارد: " أرى في عيونهم خيبة الفريق الذي ضاع إلى الأبد. كانوا يحملون ملاءات رمادية منكشة بالخطوط الزرقاء. وبعض الحاجيات الصغيرة لترميم جوع السفر، وملابس خلقة مترهلة...!" 7 أما في القصة الثانية فيتجلى في قول الروي " بيد أن الإعلان الصريح ليوم المغادرة قد أقلقني، فاضطرب حالي، وصرت أكتم على حزني لا يخفى على أحد وإن خفي عنهم سببه. وأشد ما أدهشني، هو فرح إخوتي بالمغادرة يوم الأربعاء، ولم يبق لهذا الأربعاء إلا خمسة أيام" 7.

- طقس التشرد والضياع: ونلحظ هذا الطقس بوضوح من خلال قصة ظهيرة على حافة سماء سوداء، حيث تأثر السارد لموقف السائح وزوجته من المرأة المشردة التي تنام على قارعة الطريق. قال: " لم يتيسر لي في البدء أن أرى، بالكامل، حال المرأة النائمة، غير أن الضحكات المتتابعة، التي انغمر فيها السائحان أيقضت قوى شعوري وحواسي. شدني إحساس عميق بأن أكادير في انتظار زلزال جديد"8. ويمكن توضيح النتائج المتوصل إليها على المخطط التالي:

المتن ⇐ طقس الموت + طقس الفراق وخيبة الأمل+ طقس الضياع والتشرد = دلالة الحلم والأمل

عودة على بدء:

بناء على ما سلف يتضح أن للعنوان دور فعال في تشكيل المعنى وتطويقه وتوجيهه، غير أن ما ميز العنوان في المجموعة القصصية هو أنه يتستر تحت لعبة المكر الدلالي الذي يجعل القارئ حائرا في تحديد المعنى الحقيقي إلا بعد التعرف على مضامين القصص، وهي استراتيجية جديدة للاستحواذ على لب القارئ وقدراته العقلية التي تجعله مدعنا ومقبلا على قراءة العمل الإبداعي. هذا إلى جانب معاني ودلالات المتن، وهكذا ساعدنا العنوان في بلوغ دلالتين محققتين في المتن، اعتبرناهما أساسيتين في المجموعة القصصية المدروسة " أشياء معتادة " وبهما تبلورت موضوعتا الحلم والأمل والحزن.

2ـ افتحوا الأبواب - الاحتفاء بالذات والذاكرة

تتكون المجموعة القصصية "افتحوا الأبواب" لجبران ابو مروان الكرناوي التي هي من منشورات قافلة همزة وصل بقلعة السراغنة سنة 2004 من سبعين صفحة موزعة على سبعة عشرقصة بالتفاوت بحسب طول اوقصر قصص المجموعة، وهي على التوالي: {مجرد صورة! – صفعة اثنين – جبان كول ابان – فرفر يدق الجرس!– الله يستر – صيحة ديك أحب الحياة – افتحوا الأبواب! – متاهات في المعنى! – نيني يا مومو! – بيضة الثعبان – لعنة صندوق! – الفم المسدود يأكله الدود! – نافذة على المائدة! – اكلتنا العفاريت! – حكاية جمعة! – أحلام صغيرة! – من وحي الهامش - }9، وقد اختار صورة لغلافها من إعداد الفنان مصطفى العرش، وتتكون هذه الصورة من جدارين قائمين بينهما ممر ذو لون أسود يوحي بامتداد الزقاق وطوله، وبين الجدارين الشامخين جدار قصير يوجد به ممر ضيق على شكل قوس، اما أعلاه فعبارة عن دروج يصعد منها شخص يحمل حقيبتين في اتجاه الجدار الأيسر ذي اللون البني المنفتح على اللون الأبيض المغلق امامه، تاركا خلفه الجدار الأيمن ذي اللون البني المغلق، إن الألوان المؤثثة لفضاء صفحة الغلاف المتنوعة بين الأسود والبني المغلق و المنفتح، وكذا الباب والزقاق االضيقان لهي مؤشرات دالة على القتامة والتأزم والضيق التي قد تعيشها وتعايشها ذوات شخصيات المؤلف في ذاكرتها. فكيف احتفى المؤلف بالذات والذاكرة في مجموعته القصصية قيد الدراسة؟

1 – الرؤية المصاحبة وتقاطعات الذات والذاكرة.

نعلم أن الرؤية السردية المؤطرة للقصص التي تحضرفيها الذات المتكلمة بشكل لافت للنظرهي الرؤية المصاحبة (الرؤية مع). بمعنى أن السارد شخص من شخصيات القصة يشارك في أحداثها، حيث يعرف عن الشخصيات ما تعرفه عنه، وهذه السمة هي الميزة لأغلب قصص جبران أبو مروان الكرناوي، وهو ما جعل الاحتفاء بها واقعا لا مفر منه، كماان الذاكرة تحضر في عدد غير قليل من قصص المجموعة، حيث تبدو وكأنها هي الشيطان الذي يلهم الكتابة للقاص، إذ يظهر ضمير الأنا المتكلم وهو يتحدث عن ذاكرته أوعن أحداث مرتبطة بمرحلة الطفولة او ماضيه، لذلك فإننا سوف نبين هذا التقاطع بين الذات والذاكرة في قصص جبران ابو مروان الكرناوي. فكيف تجسدت الذات في قضايا الحياة اليومية؟ وكيف يعتبر الاحتفاء بالذاكرة احتفاء بالطفولة؟

2ـ الذات وقضايا الحياة اليومية.

تحضر الذات (ضميرالمتكلم) وكأنها مفتاح الحديث كما انها تؤطردقائق الحياة اليومية المرتبطة بالذات في علاقتها بالآخر (الزوجة) كما هو الحال في قصة (متاهات في المعنى) قال السارد: " احسست رتابة الأشياء بداخلي. عدت من جديد لأبحث. أدرت بصري

حينما التقطت ادناي خرير مياه دافئة. زوجتي الآن في الدوش تأخذ لها حماما ساخنا. لم أكلمها. لست ادري عما كانت تبحث؟ فيما لم أكف عن البحث بدوري "10، ويضيف أيضا " معي من الوقت نصف ساعة. البارفريب. نزلت. حياني الحارس في حسرة. دخلت. المكان هادئ. موسيقى الجاز تساعد على التركيز... وانا افحفح غادرت المكان. زوجتي سرحت شعرها. تجملت. ركبنا. وصلنا. أكلنا وشربنا. خرجنا بعد ان تمرحطنا. الكلاكسون. الضوء الباهت الأحمر. أغلقت النافذة إنبرى الضوء"11، فالذات في المقطعين أعلاه حاضرة باعتبارها تحتل قطب رحى العملية التحاورية في الخطاب المنبني عن الحوارالضمني الدائر بين الذات (الزوج) وزوجته وبين الزوجة وصاحبة محل الحلاقة، وكذا بين الذات(الزوج) والنادل في البار. ومثل هذا النوع من الحضور للذات في حوارها مع شخصيات أخرى نجده في قصة (نيني يا مومو)، حيث جاء على لسان السارد" الحت علي أشيائي فجعلتني اتذكر جاري المهدي، فرحت، كنت كمن بخطاياه بشر بدخول الجنة... كنت كلما ضاقت بي الأحوال أهرع إلى جاري المهدي افتديه. بقاياه طرت وبسرعة برق وجدت نفسي عند بابه. انفتح الباب قبل ان الامس مذاقه الصدئ طالعني وجه صديقي: كأننا على موعد هكذا طرق صوته المبحوح آذاني أضاف:- كنت في طريقي إليك.انت تعرف حظ الموقف..." 12، غير ان حضور الذات قد نلامسه من خلال حكي السارد (الذات) عن نفسه، ومواقف الآخرين منه، وهذا النوع من الحضوريبدو جليا في قصة(بيضة الثعبان)، حيث يتحدث الصبي عن مغامراته في الوصول إلى البيض والثعبان الذي لسعه وموقف جده من هذا الحادث. جاء على لسان السارد الذات):" عاودت السير باتجاه مصدر البيض. لم أهتم بما فعله غيري. أيقنت من وصولي الأول. نظرت يمنة ويسرة قفزت الدجاجة من مكانها. أرسلت يدي أجلب بيضا. داهمتني لسعةاهتز لها كياني. صحت بأعلى قواي. تحلق الجميع من حولي. سمعت جدي يقول معاتبا:- الم اقل لك رد بالك. احملوه إلى "الطالب" يعزم عليه أو يجرح معصميه. ربما هي أفعى أو ثعبان صياد يصطاد البيض. تضاعف هلعي. أحسست يدا تمتد إلى ذراعي. عصمتها، أوثقت رباطها. رأيت عصى جدي تسبقه في اتجاه المصدر. قفز الثعبان ونط سريعا. لحقه جدي فتبعه المتحلقون. كان يصيح ويردد من خلفه الأخرون:- اقتلواالثعبان. لقد أكلنا الثعبان. أوقفوا الثعبان فقد أكلنا الثعبان"13.

يتبن إذن كيف أن جبران أبو مروان الكرناوي احتفى بالذات، لكونه جعلها تسبح في فضاء أوسع في قصصه،معتمدا الرؤية السردية المصاحبة كتقنية سردية وفنية تجلي الذات وتظهرها.

3ـ الاحتفاء بالذاكرة احتفاء بالطفولة.

إن المتتبع لقصص "افتحوا الأبواب لجبران ابو مروان الكرناوي يفاجأ بحضور الذاكرة، وخاصة في مطالع قصصه، وذلك برجوعه إلى الطفولة والحكي عن لقطات منها، أو أحداث مثيرةارتبطت بالذات فيها، وكأن الكاتب يمهد لكتابة سيرة ذاتية او يحيل عليها، فالسارد في أغلب قصصه شخص من شخصيات القصة، بل هو بطلها وحامل مشعل السرد عن الذات أو علاقتها بذوات أخرى،وهوما جعلنا نؤكد على أن الكاتب يؤسس للكتابة عن الذات. و قد أشار إلى الذاكرة الممهدة للحديث عن الذات في قصة " أكلتنا العفاريت" وهو يتحدث عن الذاكرة ومخلفاتها في مخيلته. قال:" اندس في عمق ذاكرته، جرر تواريخ وأحداثا عابرة لاك كل شيء واشتهى عصارة أزمنة غابرة، مضمض فمه فأحس انزياحات الأشياء بداخله. تجرع خياله صورا شبحية وانتشى بسحر العفاريت الطفولي. تحسس ركضا مجازيا وصار يخدش اشياءه القديمة "14، وقال ايضا في السياق نفسه في قصة " من وحي الهامش ":" لست ادري كيف تعلق بالذاكرة أشياء كثيرة ولكن ما هو معتاد هو ان اشياء الهامش كثيرا ما تكون مغيبة، حينما نمعن النظر في أشيائنا البسيطة يلقى كل واحد منا نفسه وقد نحى اشياء كثيرة على الهامش"15، ومن مظاهر حضور الذات قول السارد في قصة " صفعة ": " كان يوما غير عادي حيث كانت تتجند له كل المدينة وتدير كل أحداثه في لغط وجنون. إنه يوم الإثنين. هذا اليوم الموعود الذي الفت انتظاره بشوق، ومنذ أن كنت صبيا. كنا كلما لفظتنا حجرات الدرس نهرع إلى الشارع فلا نجد ساعتها، بديلا عن الإثنين. هنالك " 16.

إن إشارة السارد إلى صباه جاءت بشكل مقصود ومباشر، هو احتفاء بالذاكرة. ذاكرة الصبا ومغامراته، وهذا نسجله في المقطع الموالي من نفس القصة. يقول: " كنا قد هيأتنا الأبواق المتراجع صداها بداخل الحجرات وأغرتنا بزيارة السوق الأسبوعي. كنا ننسل داخل جنباته ونسعد باختطاف موزة أوبرتقالة تطفئ ضمأنا للأشياء. حتى إذا انتهى بنا المطاف سرنا إلى الحلقة. سمعنا شيخها" كرتال" في خشوع ورهبة" 17. ويعد الفضاء الطفولي و الأمومة دافعين أساسيين للحديث عن الذاكرة واستحضارها دقائقها، والاحتفاء بها، إذ نجد الأولى في المقطع التالي من قصة"صيحة ديك احب الحياة". يقول السارد:" نفس الفضاء لا يزال يحتويني ويعيد بناء أشلاء ذاكرتي الطفولية. كان كل ما في الكون يبعث في النفس حب الحياة. آنذاك تذكرت الماضي انهال كمطرقة. تأوهت كلا وركبت فضاء القلم والخيال. بقيت حائرا. أحيانا تشعر بالحيرة بالراحة. مزيج من الأحاسيس ينتابك في لحظة واحدة تسأل ذاتك وتجعل منها محاورا لعينها " 18. وقال ايضا في قصة" جبان كول أبان ": " هكذا أعادت مخيلتي

بناء الحكاية القديمة. استشعرت الخجل وأنا أعاود النظر إليها وقد التحيت وارتسمت سذاجتي وثنايا شاربي المكتض بفحولتي. اندهشت وأنا أعيد النظر في ذاتي. حينما قفزت إلى ذاكرتي صورتي وأصدقاء الطفولة ونحن نردد بنغم ملائكي جبان كول أبان " 19. أما الثانية فتتجسد في قصة " لعنة الصندوق". حيث قال السارد: " هناك كان يقيم، حيث اختارت له أن يكون صاحبته الراحلة جدتي، وهناك كانت تتجمع ذكرياتي كل مساء ولكنني سمعت به. كان والدي كلما زارني يتذكرها ثم يسترسل في الحديث، يستجمع ذاكرته الميتة، المكيتة بداخله، ثم يقول:- هذا كل ما تركته لك. احتفظ به. ضع له مكانا بقلبك. ضعه موضع أحلامك.كانت كلماته تنساب فتقض ذاكرتي الطرية.أجسست وكأنني أمام إحتدى وصايا لقمان الحكيم" 20.

بناء على ما سلف يتبين أن القاص جعل من الذاكرة والطفولة نبراصا اهتدى به على طول مجموعته القصصية، معتمدا في تشكيل ذلك على السرد المتسلسل والرؤية المصاحبة التي جعلت من السارد عنصرا مشاركا وفعالا في الأحداث، هذا فضلا عن كونه يلجأ، في أغلب القصص، للحكي عن ذاته بالرجوع إلى لحظات من حياته خاصة الطفولية، وكذا رجوعه إلى ذاكرته والنهل منها.

3ـ صورة المرأة في "شيء من الوجل" لمصطفى لغتيري

يعد مصطفى لغتيري من القصاصين المغاربة الشباب الذين ظهروا في الساحة القصصية في السنوات الأخيرة، إذ طلع علينا بمجموعته القصصية " شيء من الوجل " سنة 2004 التي صدرت عن مطبعة القرويين. وتتكون هذه المجموعة من ستة عشر قصة متفاوتة من حيث الطول والقصر، غير أن ما يجمعها هو كونها تنطوي تحت لواء مجموعة واحدة يؤطرها عنوان واحد. كما أن بعضها يشترك مع البعض - كلا أو جزءا- في صورة من الصور كصورة المرأة مثلا. فكيف تجسدت صورة المرأة في المجموعة القصصية قيد الدرس؟

1ـ الموضوعات التنوع والتعدد

ما يسم قصص مصطفى لغتيري هو كونها تتميز بتنوع موضوعاتها، وذلك راجع إلى تعدد قصصها، إذ يمكن الحديث في مجموعته عن القصص التالية: { الحلم – الفارس – الإمبراطور – توقع – شيء من الوجل – قبل الغروب – شرود – على ضفة النهر – الفرح الجديد – توقع – انتظار – سحابة دخان – حكاية سياف – ما يشبه الحلم – المريد – لحظات لا مثيل لها } 21. غير أن موضوعة المرأة تستغرق حيزا

لا يستهان به من موضوعات قصص المجموعة. فما تجليات صورة المرأة في المجموعة القصصية؟ وبمعنى آخر كيف حضرت المرأة ضمن قصص المجموعة؟.

بعد تتبعنا لقصص مصطفى لفتيري بدقة توصلنا إلى أن المرأة حاضرة بقوة تستهوي الدارس ليقف عنها، لكن هذا الحضور يبدو في صور وأوضاع مختلفة، فهي الأم الحنون الصبور وهي المرأة المجسدة للحب والفتنة وهي المرأة الشجاعة البطلة.

2ـ المرأة / الأمومة، الصبر و الحنان

منذ القدم وفي كل المجتمعات البشرية والأم ممثلة للأمومة والحنان والصبر وما يرتبط بها من معاناة في سبيل تحقيق ذلك، لأنه يتماشى وبنيتها النفسية والجسمية. فهي رمز الأمومة والحنان والصبر من دون منازع، وقد تبلورت هذه الصورة في القصص المدروسة ما مرة، حيث ورد على لسان الإبن مخاطبا امه في قصة" انتظار" التي يعبر عنوانها عما كابدت الأم وابنها وهما ينتظران قدوم الأب الذي غاب مدة طويلة: " امي.. امي.. ابي وصل. اطلت امه من فتحة الباب. وتربعت على محياها الدهشة، وقد استقلت على وجنتيها ابتسامة مترددة، ما فتئت أن تمددت جذورها في تربة ذاتها. – أحقا يا بني؟ وبلهجة الواثق أجاب: - نعم امي.. أقسم. تمدد حينئذ تيار الفرح من الجسد الصغير، وتسرب إلى جسد أمه، ليعزف القلبان على إيقاع واحد، وتغدو لزرقة السماء التي لا طالما ظللتهما نكهة مختلفة.. تنبسط زرقتها في عينيهما بصفائها الأسطوري وتتغلغل إلى أعماقهما، لتنسج من اللحظة رداء يضم جسديهما بألق ولطف لا مثيل لهما لتتقدم الأم نحو الزريبة تبردع الأتان. تساعد ابنها على امتطاء صهوتها، وبكلمات انسلت من أعماقها المخضبة بزرقة السماء قالت:اذهب وساعد اباك. إنه متعب"22.

فبالرغم من ألم الانتظار وما خلفه من آثار نفسية على الأم وابنها، فإنها صبرت ونسيت ما مضى لتقول لابنها " اذهب وساعد اباك. إنه متعب"، وتفصح كذلك قصة {شرود} عن المرأة المتألمة الصابرة التي لم تجد عزاء لها سوى النشيج والبكاء ودفن وجهها في الوسادة. قال السارد:" اختلست إليه نظرة متفحصة. بدا لها مهتما بمظهره أكثر من اللازم. لجمت في أعماقها زفرة حرى، كانت على وشك ان تصرخ أو تقتلع شعرها من جذوره خاصة حين حمل حقيبته الصغيرة. دلف نحوها بخطوات عجلى، وانحنى عليها، كان يود أن يقبلها في ثغرها كما اعتاد كلما ودعها. مالت برأسها فواجهته وجنتها فطبع لثمة خفيفة عليها، ثم استدار نحو الباب. شيعته بنظرات معاتبة وقبل ان يختفي جسده التفت نحوها قائلا: - اهتمي بنفسك، لن أتأخر. لم ترد عليه بكلمة. وحين سمعت باب البيت يوصد، دفنت وجهها في الوسادة، ونشجت ببكاء متقطع وصوت مكتوم "23.

3ـ المرأة / الإثارة والفتنة

إذا كانت المرأة رمزا للأمومة والصبر، فإنها توسم بالفتنة والإثارة لما خلق الله فيها من أوصاف حسنة تستهوي نفوس الرجال وتميل قلوبهم، خاصة إذا تعلق الأمر

بالجنس ومستتبعاته، وحضور هذه الصورة كان لافتا في قصص مصطفى لفتيري، حيث تم التركيز في بعض القصص على تعرية مفاتن المرأة باعتبارها شخصية فاعلة في الحدث. ومن ذلك ما نجده في قصة { شرود } قال السارد: " - لا أطيق عليك صبرا. قالت ذلك وتمددت على السرير. قميصها الشفاف التصق بالجسد، فأبرز تفاصيله، بدا الثديان مكورين، على رأسيهما حبتان بارزتان. شعرها انساب على الوسادة، فيما نفرت بعض خصلاته، فحجبت جزءا من وجهها " 24.

وفي قصة { لحظات لا مثيل لها } تمت الإشارة إلى عري المرأة، وما ترتب عن ذلك من وصف مفاتنها وآثار ذلك على المفتون الرجل/ الذكر. حكي في القصة: " وبصوت متقطع مشبع بالدهشة، وملامح استوطنها التحفز إلى أقصى الحدود، خاطبنا: - إنها عارية.. عارية تماما. أصابنا بعض اندهاشه، فانفجر السؤال من أعماقنا حارا، متوترا، يشي بمدى الانفعال الذي تأججت جدوته في أحشائنا: من.. من هي؟ جاء رده أكبر من توقعنا، فضاعف من حدة الاضطراب الذي ساورنا. - عائشة بنت المعطي " 25، وقد أشار بعد ذلك إلى مظاهر فتنتها قال: " كانت عارية بضة رائعة.. أغشاني بعض الدوار، وأنا أتملى في الجسد النافر الممتلئ، بتداريسه المستفزة، ومناطقه الشديدة المهابة والقداسة.. أحسست بغليان في رأسي، وبالدماء تتدفق بجنون في صحراء جسدي، فجرفتني معها إلى مصبات الرغبة، المستعرة في كل خلية من الخلايا المنتشرة عبر امتدادات الذات المتوترة، واندلقت الكلمات من حلقي بانتشاء وحرقة لا مثيل لهما: - الله ما أجملها!" 26.

إن اكتشاف جسد المرأة وما يعتوره من مفاتن - لأول مرة - كان له وقع وأثر قوي على نفس أحد الشخصيا الذي عبر عن مدى انفعاله وتأثره قائلاك "الله ما اجملها" وكأن ذلك فتح جديد بالنسبة له.

4. المرأة الحب/ والاستحواذ على العقول.

لا شك أن المرأة بما خلق فيها الله عز وجل من قدرات عاطفية وجمال فتان، فضلا عن آليات الإثارة وسلب القلوب الميالة إلى العشق والتعلق بها. كل هذه الأوصاف جعلت من المرأة شرك لذوي القلوب الهشة والعواطف الرقيقة المنخدعة بالجسد، وتتجلى هذه الصورة بقوة في قصة الفرح الجديد، حيث تحكي عن قصة حب بين شاب وشابة تعلق بها من اللحظة الأولى التي رآها فيها حتى تمكنه من الكلام معها وتقديم العلكة لها التي بموجبها أحس بأنه حقق المستحيل.قال الراوي:" تذكر حينئذ تلك اللحظة المتوترة، حين تأججت في أحشائه لوعة لم يشعر بمثلها من قبل.. كان الوقت صباحا، قابلها قرب البئر لما رافق أحد أقاربه لجلب الماء.. ما إن اشتبكت نظراتهما، حتى أحس أنه لن يستطيع الانفلات من سطوتها.. اخترقه لحظتها شيء ما، لم يتبين طبيعته.. رعشة اعترته، ودوار خفيف اكتنفه. تدفقت الدماء فجأة إلى رأسه تسارعت نبضات

قلبه.. لم يستطع أن يحدد بدقة ما إذا كانت دواخله قد فقدت شيئا أو أضيف إليها شيء جديد.. بيد انه كان متأكدا ان نفس الشيء حدث لها.. صعب أن يبرهن على ذلك، ولكنه أحس به..انتزعت نظراته من نظراتها وانصرفت " 27. هكذا استحوذت هذه الفتاة على قدراته العقلية ومكامنه الداخلية، مما جعله لم يعد قادرا على التحكم في ذاته وسلكاته. قال السارد " أحس ان غضبها مفتعل.. عيناها الباسمتان أوحتا له بذلك.. قهر اضطرابه، وبصوت متهدج خاطبها أريد أن أكلمك. تابعت سيرها، غير أن خطواتها تباطأت قليلا، وهي تحدجه بعينيها العسليتين:- قل ماذا تريد؟ أخاف أن يرانا أخي. كاد نبضه يتوقف.. انحبست الكلمات في حلقه، فلم يدري ما يقول. لاحظت ارتباكه، فرمقته بنظرة أججت من حدةالوجع الذي باغته.. لم ينبس ببنت شفة.. انجذب جسده نحوها. تقدم خطوتين.. أدخل يده اليمنى في جيبه أخرج "علكة" التمع لون غشائها الأصفر بين أصابعه المضطربة، وبيد متوترة مدها إليها.. بعد تردد لم يدم طويلا، بسطت يدها.. تناولتها منه، وابتسامة خجلى داعبت شفتيها القرمزيتين.. فرحة غامرة اكتسحته.. استأنفت سيرها..حاول ان يتبعها إلا ان قدميه تصلبتا" 28.

فبعد أن تمكن من التكلم مع الفتاة التي تعلق بها قال وكأنه حقق المستحيل واثبت ذاته:" وبعد هنيهة انتشل نفسه من ذهوله" لقد كلمتها وقبلت العلك مني " قال ذلك في أعماقه، وقد افترت شفتاه عن ابتسامة ماكرة.. انسل وسط البستان، وما هي إلا فترة قصيرة حتى أخذ مكانه بين الأطفال" 29.

5ـ المرأة / الشجاعة

لم تكن المراة دائما رمز الأمومة والحب والصبر والعواطف الرقيقة فحسب، بل كانت أيضا رمزا للشجاعة والبطولة والتاريخ يسجل لها ذلك. وقد تمظهرت المراة الشجاعة في المجموعة القصصية قيد الدرس في قصة { حكاية سياف} حيث أبانت عن شجاعة قوية أمام السياف الذي يهبه الجميع، إذ لم تخف من الراس المقطوع المتدحرج المظلوم صاحبه، فقد بقيت صامدة مراقبة تدحرج الراس المنفصل عن الجسد والملطخ بالدماء، بل أخذته في منديل وانصرفت معبرة عن رفضها للظلم والجبروت أمام المتحلقين والسياف. قال السارد" لا يكادون يصدقون مما يرون شيئا.. تراجع الجميع غيرامراة التصقت قدماها بالأرض، فلم تخط خطوة واحدة، فيما كان الراس المقطوع يتقدم نحوها بثبات، حتى لامس رجليها، فخضبهما ببعض السائل الأحمر، الذي خلف خطا مستقيما أحمر بين الجسد المتهالك، الذي لا تزال الدماء تنز منه ساخنة بتدفق، اقسم الكثيرون انهم لم يشهدوا مثله من قبل، وبين المراة الواقفة بملامحها الجامدة، وهي تنظر في شبه شرود، إلى الراس الذي كانت قسماته حادة، كأنها لم تنفصل عن الجسد الذي كان يحملها " 30. وفي سياق هذه الحكاية أضاف السارد متحدثا عن هول

المفاجأة التي اصابت الناس المتحلقين على الراس المقطوع والسياف:" تقدم الناس بخطوات حدرة فتحلقوا حول المراة والراس المقطوع، وهم لا يكادون يفقهون شيئا.. المفاجأة اخرست السنتهم فنابت عنها العيون بنظرات مستجدية تحاول فهم ما يحدث.. انحنت المراة واخذت الراس بين يديها برفق وتؤدة. وسط انبهار الجميع، اخرجت قطعة ثوب نظيفة، وبعد أن قبلت الراس في جبينه، واغمضت بيديها العينين اللتين ظلتا مشرعتين بشكل مثير، يجعل المرا يشك في انها لشخص فصل رأسه عن جسده.. لملمت المراة الراس في الثوب النظيف، تقدمت بخطوات راسخة..الدهشة لازالت تستبد بعقول المتحلقينن فلم يتدخل احد منهم ليمنع المراة من تقدمها، بل لقد تراجع الكثيرون، وقد اقسموا أن إرادتهم قد سلبت منهم، فتقهقروا بالرغم عنهم.. وأما السياف، الذي انتشل نفسه من هول اللحظة المتوترة، فحين حاول ان يلحق بها، لينتزع منها الراس لم يستطع أن يحرك قدميه..اكتفى بنظرة متحسرة، شيعت المراة وهي تبتعد رويدا رويدا " 31.

هكذا تشكلت صورة المراة في اربع صور تبينا من خلالها مدى الحيز المهم الذي خصصه القاص للاحتفاء بالمراة باعتبارها عنصرا اساسيا في الحياة، إذ لا يمكن الاستغناء عنها كأم حنون وصبوراو كامرة شجاعة وبطلة، وكذا كمصدر للحب والعواطف الصادقة.

خاتمة

بناء على ما سلف يتضح أن القضية المطروقة في كل قصة من القصص الثلاث تشكل بؤرة القضايا في كل واحدة منها، والداعي لمناقشتها ومحاولة تقريبها إلى المتلقي، وهكذا استنتجنا دلالتي الحلم والأمل من خلال العنوان والمتن في " أشياء معتادة" لعبد اللطيف الزكري،كما تبينا مظاهر حضورالذات والذاكرة خاصة الطفولة في " افتحوا الأبواب " لجبران أبو مروان الكرواني،لنتبين بعد ذلك صورة المراة فـي "شيء من الوجل" لمصطفى لغتيري.

الهوامش

* اشياء معتادة(مجموعة قصصية)، عبد اللطيف الزكري، منشورات سلكي إخوان،2002، انظر فهرس الموضوعات.

1- مقاربات منهجية للنص الروائي والمسرحي، سعيد يقطين ومحمد الداهي وحميد لحميداني، مكتبة المدارس، الدار البيضاء، ط1 2006، ص، 18.

2- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية. الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروقالدولية، ط1 2003، جذر ضبط.

3- اشياء معتادة(مجموعة قصصية)، عبد اللطيف الزكري، منشورات سلكي إخوان،2002، ص،9

4- نفسه، ص، 9

5- نفسه، ص، 71
6- نفسه، ص: 51
7- نفسه، ص: 20
8- نفسه، ص: 50
9- افتحوا الأبواب، جبران أبو مروان الكرواني، منشورات قافلة همزة وصل، قلعة الصراغنة 2004،ص،2
10نفسه، ص، 32
11- نفسه، ص، 33
12- نفسه، ص، 37 - 38
13- نفسه، ص: 42 - 43
14- نفسه، ص: 54
15- نفسه، ص: 66
16- نفسه، ص: 7
17- نفسه، ص، 17
18- نفسه، ص: 35
19- نفسه، ص: 12
20- نفسه، ص: 14
21- شيء من الوجل- قصص قصيرة- ، مصطفى لفتيري مطبعة القرويين، يناير، 2004، ص، 73
22- نفسه، ص: 48
23- نفسه، ص: 34
24- نفسه، ص، 31
25- نفسه، ص: 68
26- نفسه، ص، 31
27- نفسه، ص: 39
28- 29- نفسه، ص: 40
20- نفسه، ص، 54
31- نفسه، ص، 55

القصة النسائية المغربية
اشتغال الجسد والذاكرة

إبراهيم أولحيان

-1 -

لعل انخراطنا في الاهتمام بالسرد القصصي النسائي، وعزله عن السرد الذي ينتجه الرجل، لا يدخل في إطار اختزالي، تنقيصي، يرى إلى التفوق الذكوري الذي يمارس وصايته على ما تنتجه المرأة إبداعيا، بل نروم من ذلك التركيز على تلك الخصوصية التي ينفرد بها إبداع المرأة على مستوى الرؤية والتصور، الناتجة عن تاريخها ووضعيتها في مجتمع ذكوري مازال يؤمن - رغم كثير من التحولات التي عرفها المجتمع المغربي على مستوى الخطاب والواقع أيضا- بالتفوق الذكوري وسلطته.. ولهذه الازدواجية التي تعيشها المرأة في الواقع، وما يتربص بداخلها من رواسب تاريخها، ومعيش واقعها، ومأمولها، هو ما حدى بأن تكون كتابتها مختلفة، وذات تمايز لما يكتبه الرجل، فـ"بحكم تكوينها الفيزيقي ووضعيتها الاجتماعية وإرثها التاريخي، تتوفر على عناصر من شأنها أن تخصص تجربتها الحياتية وأن تميز كتابتها الإبداعية وسط طرائق واتجاهات مشتركة بينها وبين الرجل".

فالمرأة حين تبدع تنطلق من هذا الإرث، وهي تمارس فعل الحفر في ذاكرتها وجسدها لتستنطق ذاتها، ولتعيد لها الاعتبار، وتخرجها من العتمة التي تلفها، وبذلك تستعيد صوتها بالبوح والاحتجاج ورؤيتها لذاتها بشكل مغاير، ورغم أن كتابتها تكون ذاتية فـ"الذاتية- كما يؤكد ذلك كريزنسكي- صوت ولكنها أداة نسرب من خلالها كل ما ينتمي للجماعي"، وبذلك فهي تمارس نوعا من الفضح، وهي تكشف عن الزيف والأوهام والتناقض الذي نعيشه في مجتمعنا كل يوم - الآن وهنا- وتكشف أيضا عن ما وراء الخطابات الإيديولوجية التعميمة المحرفة لكثير من الحقائق، والمضيعة لهويتها، ولما يمكن أن يساعدها على تحقق تحررها.. لذلك فأفق كتابتها ينشد المغايرة بالتركيز على ذاتيتها، وعلى استعداد ما تم تهميشه ونسيانه في كتابة الرجل، وعلى فضح ما عبر عنه هذا الأخير من وجهة نظره الخاصة المكرسة لعقلية ذكورية تمارس سلطتها التفوقية المهيمنة.. وبذلك تضعنا جميعا أمام كتابة مختلفة تعيش قلقها الخاص وهي تؤسس لصورة المرأة الأخرى المأمولة التي استطاعت المرأة أن تحققها عبر كتابة تخييلية، من داخل هواجس إبداعية حافلة بالتميز والتنوع..

وللكشف عن هوية المرأة وصراعها من أجل تحويل كثير من التصورات، وإبدال مفاهيم كثيرة مرتبطة بوجودها وكيانها، كان لجوؤنا إلى النص التخييلي- القصة

القصيرة- للقبض على ذلك التحول في مجراه الحقيقي، لأنه ينقل بنوع من التعقيد تلك المساحة الشاسعة من حياة المرأة في الواقع، حيث يشتبك الواقعي بالاستيهامي، المعيش بالمحلوم، الكائن بالممكن، ويجسد ذلك «الوعي القائم» و«الوعي الممكن»، في لغة مجازية استعارية تشتغل ضمن نسق حكائي له إرغاماته وتخومه، ويتميز، ايضا، بخصوصية الانفتاح على تعدد القراءات والتأويلات، وذلك ما يفرض على كل مقاربة أن تعي كل هذه التعالقات المرتبطة بما هو نصي، وجنسي، (الجنس الأدبي)، ولغوي (اللغة التخييلية)، وذاتي (ذاتية المبدع التي عبرها تتسرب أشياء مهمة)، فعبر هذا التصور تتمكن القراءة النقدية من اجتراح مسلك لدراسة نص المرأة من داخل بيتها الإبداعي، لأنه تسكنه أسرار كينونتها، وعبره يمكن الكشف عن تلك الخصوصية التي يتميز بها نصها، وتعرية لذلك الوهم والزيف المسجل في تاريخها الشخصي، لأن لغة الإبداع هي الوحيدة - في نظرنا- القادرة على احتواء الكائن الإنساني في "حقيقته"، وعلى امتصاص علاقاته المعقدة مع العالم..

-2 -

عرفت الساحة الثقافية المغربية، في الأونة الأخيرة، انتشارا ملحوظا لصوت المرأة المبدعة، من خلال ما تكتبه في جل الأجناس الأدبية: الشعر، القصة، الرواية... وقد كان اهتمامها منصبا على الخصوص، على الشعر والقصة القصيرة، حيث نجد إنتاجهما وافرا بالمقارنة مع الرواية، وأما فيما يخص القصة القصيرة فإن التسعينات من القرن الماضي، والسنوات الأولى من القرن الحالي عرفت نشاطا فيما يخص انتشار المجاميع القصصية التي توقعها أصوات نسائية لها حضور في المنابر الثقافية المتعددة.. ولقد استطاعت هذه الأصوات المتميزة أن تؤكد وجودها من خلال ممارستها لفعل الكتابة الإبداعية من منطلق الوعي بخصوصية جنس القصة القصيرة الملتبس، الشديد الخصوصية، ذي التخوم الغامضة. المتماسة مع أجناس أدبية أخرى، مما يستلزم كثيرا من الحذر والحيطة.. وهذا الوعي بهذه الخصوصية ساهم في إنتاج نصوص قصصية نسائية متميزة، سواء على مستوى البناء واللغة والسرد... أو على مستوى خصوبة وعيها ومتخيلها السردي..

ومن المعلوم أن القصة النسائية المغربية نشأت مع قاصات ما قبل الاستقلال، ونعني بذلك، على الخصوص، مليكة الفاسي التي نشرت قصة قصيرة بعنوان "ذكريات دار فقيهة" بملحق المغرب الثقافي سنة 1938، وبعد ذلك قصة «الضحية» بـ"الثقافة المغربية" سنة 1941، وآمنة اللوه التي نشرت قصة بعنوان «الملكة خناثة» في مجلة «جوائز المغرب ومرويكوس للآداب» بتطوان سنة 1954. إلا أن البداية الحقيقية للقصة النسائية المغربية، كانت في مرحلة ما بعد الاستقلال، وخصوصا في أواسط الستينات، وهي ما يسمى على مستوى الكتابة، بمرحلة التجنيس، مع خناثة بنونة التي نشرت سنة 1967 مجموعتها

القصصية بعنوان «ليسقط الصمت»، ورفيقة الطبيعة (زينب فهمي) التي نشرت مجموعتها أيضا سنة 1967 بعنوان «رجل وامرأة». إلا أن هذه الأخيرة انسحبت من ميدان الكتابة بعد نشرها لمجموعتين قصصيتين أخرتين هما:

ويبقى صوت خناثة بنونة صامدا، حيث استمرت كتابتها في القصة القصيرة والرواية، وكانت الصوت النسائي المغربي الوحيد المسموع على مدار أكثر من عشر سنوات...

أما في مرحلة التسعينيات من القرن الماضي وبداية الألفية الثالثة فقد عرفت الكتابة القصصية النسائية ظهور عدد من الكاتبات في الإبداع القصصي، وبمجموعات قصصية نذكر منهن: لطيفة باقا، ربيعة ريحان، مليكة نجيب، رجاء الطالبي، لطيفة لبصير، مليكة مستظرف، فاطمة بوزيان، وفاء ملح، زهرة رميج، رشيدة عدناوي، فدوى مساط، ليلى الشافعي، نجاة السرار، ليلى الدردوري، عائشة موقيظ، حنان الدرقاوي، سعاد الرغاي، زهرة الزيراوي، آمنة الشرقي حصري ... الخ.

كتابتهن تنتمي، فعلا إلى القصة المغربية الجديدة، ويمكن أن نستعين بنص للأستاذ أحمد بوزفور - مع بعض التصرف- حول ما تعنيه صفة «الجديدة» في القصة المغربية، يقول: «إنها إذن نصوص جديدة».

جديدة الزمان بحكم انتمائها إلى أواخر التسعينيات (...)

جديدة الموضوعات والأساليب، لأنها لا تتحدث عن الكفاح الوطني بأسلوب رومانسي كما كانت القصة المغربية تفعل قبل الاستقلال، ولا حتى تطرح القضايا من منظور بيداغوجي وبأسلوب واقعي كما كانت القصة المغربية تفعل بعيد الاستقلال، ولا حتى تطرح همومها الروحية بأساليب رمزية أو عجائبية من النوع الذي مارسه بعض الكتاب منذ السبعينيات.

إنها نصوص تسخر من الإيديولوجية، وتتجاهل الروح، لتهتم بالجسد أساسا: (تفتته، تضاعفه، تسخر من قصوره) وبالأشياء الصغيرة المحيطة به والمؤثثة لفضاءاته".

هكذا يمكن أن نؤكد أن النص القصصي النسائي، هو أيضا، معني بهذا التحول بحيث أنه:

. يبتعد عن الإيديولوجيا.

. يهتم بالجسد.

. يحتفي بالأشياء الصغيرة والبسيطة.

. يعتمد الحكاية ولا يبددها.

إلا أن هذا التحول، لا يمكن أن يعني، بأي شكل من الأشكال، القطيعة مع الإرث القصصي النسائي السابق، بل هنالك نوعا من الاستمرارية، وهو ما يؤشر على دينامية

نصية، الشيء الذي يعني أن هناك حركية وتغيرا وتطورا، ولهذا فقد نجد مجموعة من الموضوعات التي استمر التطرق إليها في النصوص الجديدة، وخصوصا مسألة علاقة المرأة بالرجل، وعلاقة المرأة بالعالم، وإن استطاعت القاصة أن تنوع، وأن تتناول الموضوع بطرائق مختلفة، فإنها بقيت حبيسة الإحساس بالخيبة والإحباط واللاجدوى، مما أدى إلى استمرار الحوار الداخلي، وتوظيف الأحلام بشكل مكثف، باعتبارهما تقنيتان لتجسيد المأمول، والمرغوب فيه، وفي الوقت نفسه، هي تعبير عن الرفض للواقع، وابتعاد عن مأساويته..

- 3 -

لقد ولجنا عالم المرأة التخييلي من موقع يعد استراتيجيا في كتابتها بشكل عام؛ وهو الجسد، والجسد الأنثوي على الخصوص، وكيف تمثلته مجموعة من النصوص القصصية النسائية المغربية، أي كيف تجسد نصيا في كتابات المرأة، التي أصبحت في الآونة الأخيرة توليه كبير عناية، وذلك راجع إلى الرواج الذي يعرفه جسد المرأة في العالم اليوم، وإلى تلك النظرة الأحادية التي تم اختزاله فيها؛ جسد المتعة واللذة، بل واختزال الأنوثة في هذا الأمر لا غير، وهذه الرؤية هي وليدة تاريخ من التهميش عرفته المرأة، وتجسد أيضا في كتابة الرجل - وأحيانا في كتابة المرأة أيضا- ولذلك أنتجت المرأة نصوصا إبداعية، تحاول فيها رد الاعتبار لحقيقة تم تزييفها، ولتؤكد «أنه ليس كل ما كتبه الرجال عن المرأة يعكس المرأة حقا، هو يعكس صورة المرأة التي شكلها خيال الرجل الكاتب (...) وأن هناك تغييبا (...) للصورة الحقيقية». هكذا فالمرأة حين تكتب تنطلق من جسدها، لتصحيح الصورة ولوضعها في إطارها الحقيقي، ولكن لا مناص من تشوش هذه الصورة، بفعل الاضطراب الذي تعرفه المرأة في واقعها المعيش، في علاقتها بالخطابات المنتجة حولها، وهو تمزق تعيشه يوميا بسبب التحول الذي يعرفه مغرب اليوم، والمسافة التي تفصل سرعة التحول على مستوى الخطاب، وبطؤه على مستوى الواقع...

ولعل النص الإبداعي التخييلي هو القادر على إعطائنا صورة لتمثلات الجسد الأنثوي عند المرأة، لأن عبره تستطيع أن تبوح بنوع من الحرية بأشياء كثيرة، وتفشي أسرارا، وتطلق العنان لأحاسيسها المخبوءة، وتكشف عن الغامض فيها في إطار حركية إبداعية تعتمد الامتلاءات والفراغات، الظهور والاختفاء، الشعور واللاشعور، وبذلك أكد رولان بارط على «أننا عبر صورة الجسد هشون وقابلون للعطب (...) وهشاشة الجسد البشري، لا يقدر على إبرازه بجدارة إلا الأدب»، لأن الصمت الذي يلف الجسد الأنثوي سميك، ولا تستطيع أن تستنطقه أي لغة، إلا لغة الإبداع والتخييل.. ولتحقيق ذلك كان اشتغالنا على ثلاثة مجموعات قصصية صدرت في بداية الألفية الثالثة، ولعلها مرحلة دالة في تاريخ المغرب، لما عرفته من تحولات على جميع المستويات السياسية،

الاقتصادية، الاجتماعية... وهو ما دفعنا لاعتماد نصوص هذه المرحلة بالضبط، لنجلي التحول الذي عرفته القصة النسائية على مستوى الرؤية الموجهة لتفاصيل السرد، حيث هناك نوع من الانتقال التدريجي إلى تلك الأشياء الصغرى، والابتعاد عن القضايا الكبرى، مما أوقع المرأة في ملتقى القضايا وهو الاهتمام بالجسد، وتبئيره في كتاباتها، خصوصا في إطار علاقة المرأة بالرجل، وهو ما أثار اهتمامنا وجعلنا نركز عليه في المجاميع القصصية التالية:

«أنين الماء» الزهرة رميج (2003)

«رغبة فقط» لطيفة لبصير (2003)

«اعترافات رجل وقح» وفاء ملح (2004).

في هذه المجاميع الثلاثة نجد احتفاء خاصا بالمرأة من خلال تكثيف السرد حول جسدها، وتركيزها على العلاقات المعقدة والمتشابكة التي تربطه بالعالم وبالآخر.. وما الجسد الأنثوي إلا نافذة نطل منها على عالم المرأة، وطريقة تفكيرها، ونوعية العلاقة التي تربطها بالآخر الذي يسكنها في يقظتها، وفي أحلامها، وفي وعيها ولا وعيها، هذا الآخر الذي لا ينكشف إلا في مرآة جسدها، لذلك كان الجسد محور جل نصوص هذه المجاميع؛ الجسد الأنثوي بكل تفاصيله المرئية واللامرئية، تكشف تلك الجراح السرية التي تؤثث تفاصيل السرد الأنثوي، عبر أوهام وأحلام شخصيات النصوص القصصية، التي تنبثق من نفس الأجواء، وكأن الشخصية نفسها تنتقل من نص إلى آخر، دون أن تحدث أي وقع بالتغيير، حيث تخالها شخصية واحدة تعيش كل هذه الحكايات، ولذلك دلالاته، وبذلك تقودنا النصوص إلى الكشف عن تمفصلات العلاقة التي تربط المرأة بالرجل في عالم يتأسس على التفاضل واللاتكافؤ، وانهيار القيم، الشيء الذي يجعل المرأة تعيش نوعا من التشظي والتمزق على مستوى وجودها، مما ينعكس سلبا على ممارساتها وعلاقاتها سواء مع ذاتها أو مع الآخر..

وإذا كانت هذه المجاميع الثلاثة تلتقي عند مجموعة من النقط، فإن كل واحدة تركز على جانب، وتقوم بتبئيره، إلا أن نقطة الانطلاق هي علاقة الرجل بالمرأة عبر مرآة الجسد؛ والجسد الأنثوي على الخصوص..

وما جعلنا نركز على الجسد، هو الحضور القوي لهذه الموضوعة وتكرارها في النصوص، فإذا نظرنا إلى الجسد في شكله الفيزيقي، فإننا نجد أن أعضاء الجسد ترد بكثرة في القصص، بالإضافة إلى كلمة «جسد» التي نجد تواترها في القصص، وهذا كله كان يؤثث تلك المقاطع الدالة، التي تكون ركيزة متخيل الحكي، وتشكل المحور الذي من خلاله تترابط عناصر النص الحكائي..

هكذا نجد في مجموعة «أنين الماء» أن العنوان يحيل مباشرة على الجسد؛ فالأنين هو صوت يعبر عن الألم الذي يصيب الجسد، أما الماء فله هنا رمزية المرأة، ولكن ليس اي امرأة، بل تلك الطاهرة، النقية العفيفة... هكذا يدل مكون العنوان على الجسد الأنثوي الذي يعيش حالة عذاب، لأنه جسد يئن ويتألم، وبذلك نتوصل إلى ملامسة مجموعة من الأجساد: الجسد المغتصب، والجسد المخدوع، والجسد المقهور، ونحس أن القصص نُسجت بكلمات حادة وعنيفة، حيث اعتبرت الجسد الأنثوي وليمة للرجل، يفعل به ما يشاء خارج إرادة المرأة، فنعتته بالحيوان، جاء في إحدى النصوص «قد يكون قردا من نوع الشمبنزي»، وبذلك يكون الجسد الأنثوي ملكا للرجل، دون اهتمام بأحاسيس المرأة، وبرغباتها، فهي في خدمة الرجل الذي يقاسمها نفس المكان، لكنه يفكر في مكان آخر، في جسد آخر، فهي تقابل في النصوص تلك الدمية التي يمارس عليها الرجل استيهاماته، فهو دائما موجود مع جسد آخر لم يصل إليه.. لذلك نجد الجسد الأنثوي في بعض نصوص مجموعة «أنين الماء» تعيش نوعا من التحليق عبر الحلم وحلم اليقظة، بعيدا عن الأرض التي يعيش فيها نوعا من القهر والقمع، حيث ينتهك، ويختزل إلى المتعة واللذة، والنص التخييلي هنا يرد له الاعتبار بجعله يتعالى على هذا الواقع بفضحه وتعريته، ولم يعثر على كينونته إلا في الهروب إلى الأعالي.. إلى أمكنة أخرى خيالية بحثا عن المفقود والضائع..

أما مجموعة «رغبة فقط»، فتقحمنا في متاهة أخرى للجسد، حين تغوص في أعماقه لتلمس ذلك الشرخ الذي يسكن الأنثى في علاقتها مع ذاتها ومع الآخر، فمن خلال العنوان كعتبة اعتمدناها لفتح آفاق للقراءة، نرى أن الجسد موجود، فالرغبة مرتبطة بشكل صميمي بالجسد، ف"بالرغبة يتحين الجسد، يهتز، ويدرك نفسه باعتباره نبضا حيا»، والرغبة في نصوص لطيفة لبصير مرتبطة بالجسد الأنثوي، وهي رغبة لا غير، بمعنى أنها تبقى رغبة ولا تستطيع أن تصل إلى التحقق..

وبين الذات والموضوع هناك عوائق تحول دون اكتمال الرغبة، وهو ما يجعل الذات تعيش نوعا من التمزق وازدواجية في الهوية، تؤثر بشكل سلبي على العلاقات في نصوص «رغبة فقط»، فهي فعلا تقف عند حدود الرغبة دون أن تتجاوزها، وهي بؤرة تأزم الشخصية الأنثوية، لأنها تعيش كبتا في الواقع عبر مجموعة من الأفعال، مما يجعلها تعوضها على مستوى الرغبات، دون أن يتحقق أي شيء على مستوى الممارسة الفعلية، وبذلك تكون «الرغبة هي هذه الكثافة الشعورية المشحونة بالصور والأشكال والاستيهامات والتمثلات والمشاريع»، فكل المشاريع التي يتم التخطيط لها تبوء بالفشل، ويؤثث فضاء هذه الأجساد جو مشحون بالحزن والكآبة، وعدم الرضى بالكائن، وبالموجود كما هو موجود، مما يخلق مسافة بين هذا الكائن الأنثوي (المرأة) وجسده وبينه وبين الآخر..

إن الشخصيات النسائية في مجموعة "رغبة فقط" تعيش في جسد، وتريد أن تغادره إلى جسد آخر، فهي تتوق إلى التحرر، لكنها تحاصر بأشياء كثيرة، وسبيلها في ذلك هو تفهم الآخر/الرجل، وفي ذلك تحقيق لكينونتها، لعل ذلك يضيء لها الطريق..

وخلاصة القول فهذه المجموعة القصصية تضعنا أمام جسد أنثوي مكبل ومقيد، وحامل لأعباء كثيرة.. وتفتح المشهد على جسد أنثوي آخر مفكر فيه، ومحلوم به، جعلته هدفا تحاول مجموعة من الشخصيات القصصية الوصول إليه دون جدوى..

أما بالنسبة لمجموعة وفاء ملح «اعترافات رجل وقح»، فإنها تضعنا مباشرة أمام الجسد الأنثوي المشتعل رغبة، والذي يمارس طقوسه بشكل تلقائي، وكأن القارئ يتلصص عليه، وهو جسد يدفع بالأمور شيئا ما إلى الأمام، بجرأة، وإن كان يصطدم بخيبة تُوقِفُ اندفاعاته في واقع لا يستطيع أن يتحمل كل هذه الجرأة، وعنوان المجموعة الذي لا يمكن أن يكون متلفظه إلا امرأة يبين ذلك، لأن تصرفات الرجل مع المرأة يجعلها غير قادرة على الذهاب إلى أبعد الحدود..

لقد استطاعت وفاء ملح في كل نصوص مجموعتها أن تخلع عن الجسد الأنثوي تلك الأوهام التي تلفه، وجعلته مكشوفا أمام الكل، جاء في بداية أول نص بالمجموعة «كيف لي أن أوقف شلال عواطفي! كيف لي أن أقول لجسدي أن يصمت؟! وكيف للغة الصمت أن تضع حدا لهدر الحواس...؟» (ص 5). إنها تقرر أن تبوح بكل الأسرار التي تسكن جسدها، وتطلق العنان لممارسة رغباتها وبشكل مكشوف، وتضعنا أمام الجسد الأنثوي في لحظاته العشقية والشبقية لنراه يعيش المتعة واللذة كما كان يرغب فيها، فهي تحاول أن تسمي الأشياء بأسمائها دون تزويق، إلا أنها لا تستطيع أن تذهب بالأمور إلى أقصاها، مما يجعلها تبتعد عن اللغة المباشرة، وتقترب من اللغة الشاعرية، وتهرب إلى توظيف الحلم حيث تلامس التخوم..

إن شخصيات «اعترافات رجل وقح» الأنثوية، ذات أجساد ملتهبة، أكثر شبقية، لكنها تصطدم بالرجل الذي لا يستطيع أن يقدر فيها هذه الجرأة، وبالتالي لا يتحمل هذه الأنثى الشفافة، وبذلك جاءت في هذه النصوص مثل تلك الفراشة كلما اقتربت من الضوء احترقت..

-4-

إضافة إلى الجسد باعتباره عنصرا بارزا، أولته كتابة المرأة أهمية كبيرة، وشغلته تخييليا في مستويات متعددة، وهو ما رأينا نماذج منه مع مجموعة من النصوص، ووقفنا عند بعض لحظات اشتغاله، وتبين لنا كيف هيمن في نصوص التسعينيات، ولم يعد ممكنا التغاضي عنه، وتناسيه، فإن هنالك عنصرا آخر لا يقل أهمية، وهو الذاكرة؛ الذاكرة

باعتبارها محفزا للحكي، ولكن في تفاعلها مع الجسد، خصوصا أن الهدف من توظيفهما في المحكي القصصي، هو واحد، إدانة المجتمع، والتركيز على استرجاع لحظات بارزة من تاريخ المرأة، من خلال معيشها اليومي المحكوم بترسبات عميقة من التهميش والنسيان..

وبذلك نرى أن توظيف الذاكرة في الإبداع القصصي النسائي، يختلف من قاصة إلى أخرى، ويمكن أن نحدده فيما يلي:

1 - توظيف الذاكرة كاسترجاع لمجموعة من الأحداث، وهذا نجده في جل النصوص القصصية النسائية وغيرها.

ونستشهد بذلك بالمقطع التالي:

«اتركوني أحكي عن الحلقة المنسية وأتساءل معكم من أين تبتدئ الحكاية؟ لهنا تعود الساردة لتبدأ حكاية أخرى:

حضر الجابي إلى المقصورة ليتحقق من توفر التذاكر، ويتفرس في الوجوه والأمتعة والحقائب...» (لنبدأ الحكاية" ص 60/مليكة نجيب).

هكذا فالذاكرة هنا توظف كاسترجاع لمجموعة من الذكريات التي تخدم الحكي أثناء استرسال الأحداث، وهو هنا يوازي الفلاش باك في السينما، حيث أن الرجوع إلى أحداث أخرى عبر التذكر، يملأ الفراغات التي تتركها الحكاية، ويساهم في اكتمال دلالاتها..

2 - توظيف الذاكرة باستعمال الحوار الداخلي والتداعي الحر، وهو ما تؤكده نصوص كل من رجاء الطالبي في مجموعتها: «شموس الهاوية» و«   »، وعند عائشة موقيظ في مجموعتها «ألبوم»، وفي بعض نصوصها مثل «قصيدة تحت الدش».

ونستدل بما يلي:

«هاجر، أحسك قريبة رغم بعد المسافة، يكفي أن تشتم الروح عبق خليلتها لترتعش وتحيا وتنبعث فيها الأحاسيس المعذبة، خلتك هذه الليلة بقربي، أحدثك، أنا التي هجرتني شهوة الكلام، حيث صفعتني الرداءة المتفشية...» (شموس الهاوي" ص 7/رجاء الطالبي).

وفي نص آخر:« لكنني اشتقت إلى أمي بلا حدود تذكر، ليس هناك شيء أجمل من تخرج امرأة من رحم امرأة أخرى لتصبح أجمل منها داخل نفس البيت... فجأة مضت هذه الشهور بسرعة، لم أرها بعد، وأعتقد أننا اشتقنا إلى بعضنا أكثر.. على الأقل، هذا ما تشعر به وحدها الآن. كانت تبكي حين الوداع، أنا لا أثق بدموع امرأة أخرى غير الأم...» (قصيدة تحت الدش" ص 17/عائشة موقيظ).

والذاكرة في هذا المستوى لها توظيف آخر، حيث استطاعت من خلاله مجموعة من القاصات كشف المخفي وتعريته، والاقتراب من المسكوت عنه، وهو غالبا ما يرتبط بالحكي

الحميمي، الذي يبحث عن استنطاق الجسد، عبر لغة شاعرية، تتوسل الاستعارات والمجاز...

3 - اشتغال الذاكرة كبنية أساسية في دينامية النص القصصي، وتنفرد بذلك، في نظري، القاصة لطيفة باقا في مجموعتيها: «ما الذي نفعله؟» و«منذ تلك الحياة».

ينبثق الحكي في الكتابة القصصية للطيفة باقا من الذاكرة، ويعتمدها كمرجعية وكمنطق لتوالي الأحداث، وبالتالي فهي توظفها كتيمة مهيمنة في نصوصها، وأيضا كتقنية معتمدة لتوليد الحكي وتناسله، وفاعلة في انسجامه، ومنطق الذاكرة هذا يوفر للحكي مسائل أساسية:

1 - اللعب بعنصر الزمن: الذهاب والإياب ما بين الحاضر والماضي والمستقبل.

2 - الانتقال من موضوع إلى موضوع عبر لعبة التماهي.

3 - الاقتراب من تخوم الأشياء، والنفاذ إلى العمق النفسي للشخصيات.

4 - إعادة اكتشاف العالم، والوعي به من لدن الشخصية القصصية.

إن اشتغال الذاكرة في نصوص باقا، يضعنا أمام الحالات الإنسانية الحقيقية وما يعيشه الإنسان في أكثر لحظات حياته حميمية، من خلال شخصيات يأتي صوتها من الداخل؛ من الأعماق، شخصيات تعيش زمنها الحاضر وهي مسكونة بالماضي، وتفكر في المستقبل.. جاء في إحدى النصوص المبنية على التذكر: «أتذكر كل ذلك..لا أنسى أي شيء أبدا» (منذ تلك الحياة، ص 25).

هكذا نرى أن النص القصصي النسائي قد هيمنت فيه مسألتين أساسيتين: الجسد والذاكرة (وهل يمكن فصلهما؟) وقد أخذا نوعا من الحرية في القصة التي تبدعها المرأة، وبذلك فقد حاولنا رصد هذين العنصرين كإضافة جديدة في القصة النسائية، وتبين فعلا بأن بروزهما بالشكل الذي تحدثنا عنه قد أغنى هذا المنحى في الكتابة، بل وقام بتعرية مجموعة من العلاقات التي تربط الإنسان؛ والمرأة على الخصوص بالعالم..

وأخيرا نقول إن القصة النسائية المغربية، بمجهودات جبارة من المرأة، قد استطاعت أن تنوع في هذا الجنس الأدبي، وتفتحه على آفاق جديدة سواء على مستوى التخييل أو المتخيل الحكائي..

الهوامش:

1 - محمد برادة: «المرأة والإبداع: في مواجهة الدونية والسيطرة الذكورية» مجلة العربي، العدد 534، مايو 2003.

2 - مصطفى يعلى:« القصة النسائية المغربية القصيرة: الريادة ونوعية التلقي» عن كتاب: «تلقي القصة القصيرة» مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ط1، 2002.

3 - احمد بوزفور:« مختارات من القصة المغربية الحديثة» عن مقدمة الكتاب، الهيئة المصرية للعصور الثقافة، ط1، القاهرة 1998.

4 - احمد اليابوري:"دينامية النص الروائي» منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992.

5 - عبد الله إبراهيم.

6 - رولان بارط:« الجسد ايضا وايضا» مجلة «العرب والفكر العالمي»، العدد السابع، صيف 1989.

7 - الزهرة رميج:« أنين الماء» منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ط1 - 2003.

8 - لطيفة لبصير:« رغبة فقط» منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ط1 - 2003.

9 - وفاء مليح:« اعترافات رجل وقح»، افريقيا الشرق، ط1 - 2004.

10 - روجي دادون:« الرغبة والجسد»، مجلة «علامات» العدد4، 1999، ص 71.

11 - نفس المرجع، ص 71.

12 - مليكة نجيب:« لنبدأ الحكاية» مطبعة فردوس، الرباط، ط1 - 2000.

13 - رجاء الطالبي:« شموس الهاوية» منشورات وزارة الشؤون الثقافية، ط1، 2000.

14 - رجاء الطالبي:« عين هاجر» دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004.

15 - عائشة موقيظ:« اليوم» منشورات الرابطة، ط1، 1996.

16 - عائشة موقيظ:« مختارات القصة المغربية الحديثة»، مرجع مذكور.

17 - لطيفة باقا «ما الذي نفعله؟" منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.

18 - لطيفة باقا:« ..منذ تلك الحياة» دار الأمان، ط1، 2004.

الذات والمرايا
قراءة في مجموعة "بقايا" لعبد السلام المودني

د. احمد زنيبر

تمثل القصة القصيرة احد المجالات الفنية الواسعة للتعبير الأدبي والإنساني معا، وذلك لما تمنحه من إمكانات هائلة للسرد والوصف والتمثيل، من جهة، وما توفره من قدرات وكفايات داعمة للإبداع والتخييل، من جهة ثانية. ولعل إصرار وإلحاح العديد من الكتاب المغاربة على سبر اغوار البحث والكشف عن مسارات قصصية تجريبية جديدة، حيث المزاوجة بين المحافظة على الموروث حينا، وركوب المغامرة حينا آخر، هو ما يضفي على المنجز القصصي، في النهاية، متعة القراءة ولذة المتابعة والمؤانسة معا، وبالتالي إمكانية تثمين الأعمال الفنية وإنزال مقترحاتها السردية منزلتها اللائقة بها، على المستوى النقدي.

وفي هذا السياق الإبداعي، الحافل بالجدة والجودة الأدبيتين، تطالعنا مجموعة قصصية بديعة، للقاص عبد السلام المودني، تحت عنوان "بقايا" تقع في سبعين صفحة وتشمل عشر قصص تتفاوت مساحتها الورقية بين الطول والقصر، وتتباين عناوينهما بين اللفظة الواحدة واللفظتين والجملة، تبعا لدلالة هذا النص أو ذاك، نذكر منها: محاكمة/ اللوحة/ المتنازع عليه/ العقيدة الجديدة/ وجه في مرآة/ بقايا. وغيرها. وكلها عناوين/ نصوص كتبت على فترات زمنية متباعدة، ما بين 2004 و2006، حسب إحالة الكاتب نفسه عند نهاية كل قصة.

فماذا عن نصوص هذه المجموعة القصصية؟ وما الموضوعة المهيمنة أو الناسجة لخيوطها الحكائية؟ وبالتالي هل ثمة ما يؤكد القيمة الجمالية، التي راهن عليها الكاتب، لغة وتركيبا ودلالة؟

1. الموضوعات:

تأتي اهمية مجموعة "بقايا" لعبد السلام المودني في ما تطرحه من قضايا إنسانية جوهرية واضحة، تستقي مادتها السردية الحكائية من العالم الواقعي تارة، ومن العالم الافتراضي تارة أخرى. كما تختزل أفضيتها المكانية من مدينة ومقهى ومحطة ومحكمة ومتجر وشارع وغيرها من الأماكن، علامات قصصية تبرز سيرورة الأحداث وصيرورة المشاهد في تجلياتهما المختلفة، قلقا وعنفا، صمتا ومهادنة.

ومن ثمة شكلت الذات البشرية والقصصية، في ذات الآن، عبر تفاعلها وانفعالها بالآخر وبالعالم من حولها، ذلك البطل الإشكالي، وهو يصارع القيم والظلال والمرايا داخل

المجموعة. يقول الكاتب السارد مثلا في قصة (وجه في مرآة): "لا زالت الأسئلة تهذر في رأسه. من تكون هذه التي اقتحمت عليه حياته؟ المحطة التي قالت إنها كانت تنتظره داخلها والتي أدمن على الذهاب إليها كل ليلة في مثل ذلك الوقت، كانت فضاء نزاعه مع نفسه وحيرته المستمرة. أيظل في تلك المدينة التي اقرفته بمن وبما ضمت أم يقصد شباك التذاكر ويصعد اول قطار وليأخذه في وجهته؟ أتكون هي قطاره؟ ترى اين تقوده؟" ص42.

إن الكاتب وهو يرصد عوالم القصص والحكايا في مجموعة "بقايا"، بما أوتي من قدرة على وصف دقائق الأمور ومتابعة أجزاء تفاصيلها الكائنة والممكنة، ليقدم صورة جلية شبه متكاملة عن تشظي الذات وانشطارها، إنسانيا وقصصيا، حيث تتموضع هذه الأخيرة بين لحظتين متوازيتين؛ لحظة تنسج فيها الذات خيوطها من الراهن واليومي ومن النفسي أيضا، بكل الحمولات الدلالية والامتدادات الزمانية والمكانية، ثم لحظة تمتح صورها وأخيلتها من الماضي والذاكرة تارة، ومن المحتمل والمتخيل تارة أخرى، مثلما نجد في هذا المقطع الشاهد من قصة (المتنازع عليه): "يمشي، لا لم يكن يمشي. كان يتعلم المشي. يكاد يتعثر في الصور التي تخطوا إليها عيناه. رجلاه تحملان جسدا غريبا عنه يكتشفه هو أيضا كما الأشياء الأخرى المحيطة به، كما روحه التي علقت بسجن جسد لم تختره. أحس جوعا يكاد يمزق أمعاءه. كطفل صغير تماما ود الصراخ، ربما البكاء. لو وجد ثديا حلويا لارتمى إليه من فوره بغريزة متناهاة. اشباهه لا يعيرونه وجوعه نظرة لكأنهم لا يلحظون وجوده. لا، هناك من يدنو منه. عجوز بالكاد تمشي في مواجهته... لازالت تدنو منه..." ص28، وهي من القصص التي تحضر فيها الذات الإنسانية بقوة، حيث الصراع والخلاف وسوء الفهم والتسرع في الحكم، كلها حوافز تشكل بؤرة قصصية داخل الحكاية، وبالتالي تختزل عوالم نفسية واجتماعية تعضد طبيعة شخصياتها، سلوكا وموقفا وحوارا.

وهكذا تعزف المجموعة سمفونيتها القصصية، من خلال مصاحبة الذات الساردة، في مساراتها الحياتية المختلفة، ومن خلال عرض انشغالاتها وهمومها وكذا من خلال رصد قلقها الوجودي. ولعل توالي الأسئلة وتداخل الأحداث وتعاقب المشاهد، الواقعية منها والمتخيلة، داخلها، يعد من أبرز الجوانب الفنية البارزة، التي رامت اختبار مدى قدرة هذه الذات على الصبر والاحتمال ومدى مواجهة عنف الواقع عبر الاحتماء بما يخفف عنها وجع الألم والسأم. يقول السارد: "المحطة التي هي وطن للغرباء تستعير بهم ويضجيجهم. الكل غريب داخلها ينشد في غربته ومن ورائها دفئا يخلصه من نظرات زائغة وعيون مرجرجة تعيده إلى إحساس الوحدة وسط الجموع المزدحمة. الأبدان تعلق بموعد والأرواح تتشبث بروح قادم أو تهفو إلى وجهة أخرى لتلاقي روحا أخرى وتحضن حياة أخرى. يرمق تذكرة سفره للمرة الأولى أو العاشرة. نصف ساعة أخرى تفصله عن موعد قطاره الذي

يتأخر دوما. يستنجد بقاعة الانتظار من برودة الأرصفة التي يمقت والتي سيرحل عنها أخيرا." (ص38).

غير أن هذه الذات سرعان ما تصاب بالخيبة والإحباط حين تفشل في دفع القلق والفراغ والملل عنها، فتصير منبوذة ومفقودة، داخل المكان وخارجه؛ بل وتصير ضائعة تائهة بضياع الآخر، في الزمان كما في المكان. يقول السارد في قصة (قلق): "ثلاثة أيام أمضاها أمامي لا يفعل شيئا غير جلوسه المحفوف بجلال الصمت ونظرة عميقة فارغة في ورقة بيضاء، وبين لحظة وأخرى تداعب أصابعه القلم في توتر جلي. لم ينجح في كتابة شيء، ولم أستطع مع تركيزي عليه فض بكارة ورقتي أيضا. أعترف ألا شيء يطاردني هنا حيث الهدوء المطلق في المكان شبه الخالي إلا من حركات نادل تقدم به العمر، وهمسات محمومة لبعض العاشقين الفارين مثلي تماما إلى زوايا معتمة يبسطون مشاعرهم خلسة عن أعين الرقباء، بيد أن وجود هذا الكائن القلق قبالتي جعل كل أجوائي صاخبة" (ص25).وإذا كانت موضوعات الهوية والغربة والضياع والصراع والتردد والحيرة واليأس والفزع وغيرها، مما حيك فنيا، أهم القضايا التي طرقتها المجموعة؛ فإن ذلك لم يكن مجرد سرد اعتباطي أو عرض مجاني لها، وإنما محاسبة ومكاشفة لواقع إنساني مر تغتال فيه الحياة والقيم والذاكرة، لتعلن بذلك المحاكمة مشروعيتها الفنية وتتحول إلى مدخل من مداخل المواجهة والمجابهة. وما الذات، هنا، إلا رمز من رموز هذه المواجهة والمجابهة، اعتقادا وسلوكا، توقا للحرية وطلبا للعيش الكريم.

وقد أفلح عبد السلام الموذني في تعقب هذه الموضوعات وانتقادها، قصصيا، من خلال توظيف السخرية والإدانة، حينا، وتفعيل دوري المساءلة والمحاسبة، حينا آخر، وجعلها رسالة موجهة إلى متقبل بعينه وخطابا يستدعي من هذا المتقبل المتلقي وقفة قرائية متأنية ترد الاعتبار للذات أولا وأخيرا. يقول السارد في المقطع الحواري من قصة (محاكمة):

"- أنت متهم بقتل ظلك.

انفجر ضاحكا، وضرب كفا بكف. حاول الكلام بيد أنه في كل مرة تحول ضحكته المسترسلة دون ذلك، وأمضى وقتا في محاولاته إلى أن استطاع أخيرا السيطرة على نفسه:

- عفوا سيدي. أنا لم أقتله، وإنما حلمت أني أقتله.

- بل نويت أن تقتله، ولما لم تملك الشجاعة لفعل ذلك، اضطررت إلى سلك تلك السبيل الملتوية، واغتلته أيها المجرم بأبشع صورة.

- عفوا سيدي. لست مجرما. ثم هل أحاكم لنية ولفعل في حلم؟

- إذا فأنت تعترف. بقي أن نعرف لم قتلته؟

- عفوا سيدي. رغم تحفظي على الشكل والجوهر والاختصاص، ولكني مستعد لتوضيح الأمر. لقد خنقني، فحيثما وليت وجهي يترصدني. لا يكاد يفارقني قيد أنملة. إن مرافقته لا تضايقني، لكن الذي أعيبه عليه هو ما يحمله لي من شر مكين. إنه شرير. ولقد بلغت لهذا بعدما عايشته عمرا ولم أرتح منه إلا البارحة.. سيدي، سارعوا إلى التخلص من ظلالكم الثقيلة المرهقة الشريرة. لتضعوا ذلك في نياتكم، ولتجهزوا عليها في نومكم.." (ص12- 13)

2ـ البناء الفني:

لاشك أن قارئ نصوص عبد السلام المودني "بقايا" يدرك لا محالة الجهد الإبداعي الذي تقصده الكاتب أثناء بناء الحكاية. فالاعتناء باللغة القصصية من حيث المعجم والدلالة، كان أحد الأسباب الرئيسة لبلوغ المعنى المراد، كما أن اعتماد دائرية الحدث، حيث تنتهي القصة بما ابتدأت به استهلالا أعطى للقصة بعدا أكثر انفتاحا وامتدادا، تارة يوافق أفق انتظار المتلقي، وتارة أخرى يخالفه ويشاكسه.

ثم إن توسل الكاتب بتقنية الحوار بين شخصيتين أو أكثر، في غير ما قصة، داخل المجموعة، أضفى، من جهة أخرى، على العمل المقترح مسحة فنية وجمالية تسعيان إلى التمثيل الدقيق والوصف القريب لهذه الحالة النفسية أو تلك، مما تعيشه وتحياه الذات القصصية، في ارتباطها بالعالم والمحيط والآخر، داخل الحكاية، على نحو ما نجد في هذا النموذج من قصة (سقط سهوا):

"- ماذا بكم أيها الملاعين؟ أم تراكم أبصرتهم جنيا في واضحة النهار؟ قال أحدهم هازئا:

- جني كافر يا عم لا يراعي الحرمات.
- الحرمات؟ أي حرمة اعتديت عليها يا هذا؟

ودنا منه يريد أن يمسك بخناقه لولا أن حال الناس بينهما، فقال صوت من الخلف:

- رمضان مبارك يا مريخ. فنحن نصوم يومنا الثامن.

أمسك ضحكة في غير محلها، ورمى سيجارته وهو يخطر بين الوجوه بطرفه الذاهل، وقد انقلب سخطه العاصف إلى هدوء ساكن. رفع يديه مستسلما وهو يقول:

- عذرا، فأنا لم أكن أعلم." (ص67- 68).

وبين هذه التقنية أو تلك، نجد الكاتب يعتني، إلى جانب اعتنائه بالسرد، بأسلوب الوصف تشخيصا وتشبيها واستعارة ومجازا، حيث تظهر شخصيات القصص وقد رسمت بشكل دقيق وعميق ينسجم والحدث الذي تتدثر بلباسه وتنصهر بعلاماته، سلبا وإيجابا ومن ثمة، تصبح الذات، كشخصية قصصية، مرآة للحدث الذي يكتنفها والعكس

بالعكس. فكلاهما مرآة للآخر وبقايا للحلم والذاكرة والقدر. يقول السارد من قصة (بقايا): "كلما استفاق من خدر ذاكرته هجمت حواسه، بيد أن صوتا عميقا أخذ يلح في طرق صماخيه. تنشط عيناه. يشرعهما ببله مبصرا أطيافا تتهادى إليه من بعيد موجع. يدعك عينيه. يقرص خده، يتألم. حتى الأحلام هجرت أوطانها واخذت في نزقها النوم مخيلة له نزرا منه، يعوده كلما حن له ذلك. وفي اليقظة الفراغ، والأحلام تحب الفراغ." (ص62).

تلكم بعض الملامح الموضوعاتية والجمالية الثاوية في نصوص "بقايا" هي مجرد قراءة أولية وبقية لبقايا قراءات اخر في طور الانتظار والتشكل...

إحـــــالات:

1/ بقايا. عبد السلام الموذني. دار الأمان للنشر والتوزيع. الرباط. 2007

2/ نص المداخلة التي القيت بمناسبة تقديم المجموعة ضمن لقاء ثقافي خاص بالقصة القصيرة المكتوبة من طرف الشباب نظمه فرع الرباط لاتحاد كتاب المغرب بتنسيق مع المكتبة الوطنية بالرباط يوم الجمعة 29 يونيو 2007.

حيرة الفنطازيا أو فنطازيا الحيرة
قراءة(*) في مجموعة فنطا زيا- القصصية[1]
عبد المجيد جحفة

د. عبد العاطي الزياني

توطـئـة

القاص المغربي عبد المجيد جحفة صوت سردي يراود حكاياته بمكر خفي حتى إذا قرت واسلمت له نفسها نأى بجانبه وتركها تواجه مصيرها مع القارئ. لعل المجموعة القصصية هاته تغوص في لعبة سردية تتعدد ابعادها وتتفاعل مصائرها وتتقاطب رؤى شخصياتها من المتخيل الهامشي عادة، ولذلك فقد كان من نصيب القارئ أن يجد في التخلص من المآزق التي تحيط به من قبل شخصيات هشة لم تجد فرصة للعثور على من يستمع إلى شطحاتها الداخلية إلا قراء مفترضين.

إن مجموعة فنطازيا تعكس تمثلا عميقا لأسرار الكتابة القصصية، إذ كشفت اجزاؤها تنوعا ثريا في الأساليب والتيمات و الإمكان الفني المنهل على اختزان اللحظات، التي لا يلتفت الناس عادة إليها، ويرونها من فضول الهدر رغم انها ضرورية لفهم صيرورة الذات والجماعة.

النص الموازي:

اختار الكاتب عبد المجيد جحفة اسم فنطازيا عنوانا لمجموعته وفي الوقت ذاته هي عنوان القصة الأولى فنطازيا عنوان تتعدد دلالته إذ له عمق وسطح. وقد تتقاطب الدلالة التي تدل عليها فنطازيا: فهي فروسية وبطولة واستبسال. وقد تعني خيالا او وهما أو نزوة مدهشة. وقد احتوى وجه الكتاب صيغا لفظية هي المؤلف وعنوان المجموعة وجنسها الأدبي. ولعل المساحة التي تشغلها بالنظر إلى حجم الكتابة أعطى لهذا الحضور صيغة ثانوية غير طاغية، بما يشغل اللون الأصفر الفاتح مساحة أكبر ليترك للشريط الأزرق حيزا طوليا

ترى ما الذي يمكن ان يدل عليه ذاك الصراع بين الأصفر والأزرق خصوصا وكلا منهما امتلك لفظا معينا فاللون الأصفر يحوي عنوان المجموعة و مؤلفها في حين ضم اللون الأزرق جنسها. فهل امتلك احدهما الكيان "اسم المجموعة" والآخر أوراق الهوية" أي الجنس"؟ وأسفل الغلاف استوطنت لوحة تشكيلية مصغرة للفنان زهير الفاروق تتجاذب فيها إمكانية الحضور ألوان الضوء والظلام وخلفه اثبت اسم الناشر وثمن الكتاب.

عناوين القصص:

ما ينبغي أن نمر صفحا على عناوين القصص التي لاشك ان دلالتها عميقة الغور، إذ بقدر ارتباطها بالوعي الذي صاغ هوية كل شخصية في تلك القصص فقد تباينت في دلالتها المادية والمعنوية أو على شخصيات النص او مكانه او زمانه، او القيم الإنسانية كما

انها قد تكون اسما او فعلا او هما معا او في جملة هكذا كانت عناوين القصص: فنطازيا. المرحاض.حقيبة بقاف.هذيان.لا تضحك للريح صورة.مصطفى الذي قتل القطة، مرت بي ظلال البحر، قصة موت بسيطة الجوع، المرارة، الحاج. ومضات لبداية الحكي الماكر الذي عادة ما يكشف عن مآزق ذاتية او موضوعية فيتم توريط القارئ والشخوص في لعبة البحث عن معبر للخروج كعلال الذي وجد نفسه محاصر في مرحاض بعد أن اغلقه على نفسه سهوا فضاق عليه المكان بما لم يرحب.

إن العناوين أبواب ملأى جميعا بمرارات من نوع ما، لأنها حقا لا تعكس قضية موت بسيطة لمجتمع يجتر خيباته، ويتأبط جراحاته كل مساء.ولذلك كان طبيعيا ان لا نضحك للريح لأن الورطات التي سقطت فيها جل الشخصيات كانت حقا مرحاضا لا مناص من دخوله و البقاء به رهينة بسبب من السهو أو الجوع أو الحاجة أو غير ذلك ثم انتظار حل سحري تجود به السماء. فيما لو قدر.

البنية السردية:

بدهي ان جنس القصة عموما إطار سردي تخيلي يسعى لاقتناص لحظات مجتمعية سلوكية هي قيد التخلق والتبلور. وأهمية السرد ترجع إلى انه وسيلة مركزية في نسج بنيان القصة إعادة تشكيل أحداثها وتوزيع وصوغ رؤاها ومواقفها فكيف اثث ذلك عبد المجيد جحفة؟

في مجموعة فنطازيا ثمة اشتغال سردي اشتغل على ضمير الغائب والمتكلم فكان الراوي يختلس المواقف ويعكس الحالات النفسية ويعقد الصلات ويلمز هذا ويغمز ذلك مديرا الأحداث التي ظلت تأبى الانخراط في سردي خطي ذي زمن مستمر.ومعلوم أن توسل ضمير الغائب عادة ما يدل على أن الراوي خارجي له إلمام بمقدرات القصة وآفاقها، وفي الآن ذاته يمتلك مسافة رفيعة مما هو فيه رغم انه يروي جوانية الشخصية ففي الوقت نفسه له إمكان الغوص خارج الشخصية عنيت برانيتها كما له أن يتوارى خلف الشخصيات وضع فنجان القهوة امامه رائحة المشروب تسافر عبر خياشيمه فتوقظه في هذا الصباح المشمس، الخامل توقظه من كسل بدنه ومن صدى كلام زوجته الذي لا يعيره اهتماما أمامها ولكنه يفكر فيه وعلى كل حال ستغضب وتبكي ثم تنسى كل شيء بعد ذلك هكذا هن النساء. نها تزيد وتشعل النار من حولها، غير انه دوما يقول لها:(أنا الرجل في هذا البيت وأنا الذي اقرر وأعرف ما فيه المصلحة)4

إن في الأمر استبطان لنفسية علال وغوص على ما يبلبله.صدى التمزق الذي يخفيه جراء تفكيره في أمر بيع المنزل الذي لم تلاقيه زوجته إلا برفض عارم. ويعكس إحاطة الراوي بدقائق حميمة لهذه الشخصية المتوترة والمأزق الذي تورطت فيه بلعبة بسيطة وهو إحكام إغلاق باب المرحاض عليه فكانت النتيجة إن أصبح أسيرا داخله. يقول:"

مفاتيحه غير صالحة ولا تلائم وعرقه يتصبب، وأراد أن يخلع سترته، ولاحظ أنه لا يوجد مكان يمكنه أن يعلقها به وانتبه إلى الجريدة بجيب سترته وأخرجها وراح ينش بها طلبا لهواء بارد نقي والسقف يكاد يلامس صلعته الندية وكان المصباح يتدلى بين عينيه وكان لا يرى غير الظلام الأحمر وامتزجت رائحة العرق برائحة البول وأحس بصعوبة في التنفس وضاق عليه المكان بما لا يرحب وأخذ من السطل ماء وسقى به وجهه وقفاه وقال في نفسه: « يا إلهي، ماذا فعلت كي أتورط في هذا الجحيم؟ » وقال البيضاوي مترنما « هل ترى قمنا بجرم أم قلنا كلام لم نصن فيه اللسانا؟ » رمى نظرة إلى المرحاض".5.

إنه سرد خطي يكشف ورطة مجانية في مكان قصده قبل قليل ناشدا الراحة: (كانت الراحة تتسرب إليه أو كان هو يتسرب إليها أليس يسمى بيت الراحة "6 ظل الراوي موفور الحكي مشدودا إلى ضمير الغائب وهو الضمير الذي يمتلك تراثا يمتد منذ بداية الحكي الشفوي حيث كان) تحيل دوما على زمن سابق. ألا يشير هذا من قريب أو من بعيد إلى أن المكان والزمان والشخصيات وحركية الأحداث لا تملك أوراق هوية تشهرها في وجه الراوي كي يكف عن نميمته السردية. ولذلك فأحيانا يتزاوج ضمير المتكلم مع ضمير الغائب.:." هذه امرأة أخرى ليس لها ثلاث بنات، ولم تسم البنات فهي لا تعرف ذات العقل ولا الساكتة ولا الحمقاء إنها إمرأة تسير على الرمل والمشي على الرمل يبعث على الابتسام ابتسمت للرجل قرب الحقيبة وأطرته بعينيها سألته:

- هل أنت مسافر؟ ماذا تحمل في الحقيبة؟ لا أدري

هل هي حقيبتك؟ لا أدري وضع يده على الحقيبة وراح يتطلع إلى البحر لا شك أن رائحة البحر أسرته ولذا كان يرسل بصره إلى البعيد الأبعد متجاوزا سائلته ويرجع البصر بعد أن يضل ويعيا. صحيح هذه الحقيبة هل هي حقيبتي؟ ولماذا أحملها؟ وماذا فيها؟ انتصب وحمل الحقيبة بين يديه ورجها رجتين وضعها على الرمل ثانية ركلها بقوة برجله اليمنى تدحرجت على الرمل تركها وسار:" 7

ثلاثة آفاق: أفق المرأة المتسائلة حول الحقيبة. أفق الرجل الذي يحمل الحقيبة. وأفق الحقيبة الموضوع. ترى ألا نحمل حقائب بل آلاف الحقائب المادية والرمزية يوميا ولا نتساءل ما القصد من حملها؟ ولمادا نصر على حمل أشياء تكبلنا وتوجه مسار حياتنا رغم أنها منفصلة عنا ويمكننا أن ننفصل عنها؟

إن السرد بضمير الغائب كما ضمير المتكلم يخلق فضاءات تسمح بالتزاوج والانشطار والتناسل والتقاطع مع ظواهر وشبهات الشخصيات المتوترة وأشباحها المقيمة وانعطافاتها نحو مهارب.كما أن بنيات القص السردي توسلت ضمير المتكلم و هو شكل سردي قديم وله ارتباط وثيق بحركة التحليل النفسي كما تطور مع السير الذاتية وثمة قصص من المجموعة جعلها الراوي تنتقل إلى المتلقي من خلال منظاره الخاص ومروية

بلسانه.: « تأملت الصورة « صورتي » جيدا أمعنت فيها النظر كأنما ارى الباطن المحجوب فيها بدت لي فيها مقدمة وجهي متقدمة اكثر من اللازم وفي مؤخر المقدمة نتأت العينان اللوزتان. المقدمة انف بثقبين صغيرين جدا اما الذقن فامحى، وغزت للحية الوجه بأكمله وجهي وجه كلب، اكتشفت كلبيتي فجأة.

هل أنا وحدي الكلب؟ لا شك أنني كذلك كيفما كان الحال وكيفما سيكون.الحلم فالحلم الا يخبطني قدر الكلب كل مرة لماذا أنا وحدي؟ وأنت وحدك؟ وهم وهي وهن وانتم ونحن واناتن وحدكن وكلنا وحدنا؟ اعذرني احس بمغص حاد... معدتي تتقلب.... الغثيان... الأرض تدور..فاطمة... الطست الطست...اسرعي. بعمع بعمع "8

جلي إذن أن ضمير المتكلم هو القناة التي هيأت للمتلقي إمكان اكتشاف دهاليز مسكوت عنها ولعل حضوره قمين ببسط سيطرته على لعبة السرد (إذ يتم إلغاء دور المؤلف حيث تذوب الحادثة المروية في سرده وينوب القاص في النص وينوب زمن السرد في زمن الحكاية وتنوب شخصية المؤلف بما يساعد على تجسيد الحكاية إذ تحيل على أعماق الشخصية حين يتحرك من الداخل إلى الداخل ومن الداخل إلى الخارج كما انه يقوم على أسلوب مناجاة النفس. يعريها بصدق ويكشف نواياها ويقدمها كما هي) 9

والسرد في اشتغاله ذاك انتهى إلى صوغ حكاياته باقتصاد ثر، لم يجنح إلى الثرثرة الزائدة أو الوصف المجاني.كما أن الفضاءات وعمليات رصها لفظيا اقتنت من الراوي حللها الاعتيادية في التجميل فلا رتوشات قلقة أو ما جرى مجرى ذلك غير ان ابعاد التكرار التي تتخلل قصصا بعينيها لها وظائف نفسية فنية مثل ما هو الأمر في قصتي" مرت ب"ي" وغثيان".(هل تفهمني؟ وأنا لا اثق فيهم ولا في هذا العالم ثقتي في الأشياء من حيث هي لا من حيث اظرفتها البراقة الملونة الجميلة الخادعة آه رتبة الصفات لنعد أو لنقلب لا من حيث أظرفتها الخادعة الجميلة الملونة البراقة... لا من حيث اظرفتها الجميلة البراقة الملونة الخادعة... لا من حيث أظرفتها الخادعة الجمال البراقة اللون لا من حيث أظرفتها الجميلة الخداع الملونة البيرق الخن الخن ولكل ترتيب معنى اعرف ذلك اعرفه آه... انا سكران... 10

البنية اللغوية

إن الشكل الفني يبرر الإطار اللغوي عادة ولذلك فالمسار الذي اقتفته القصص المنتظمة في المجموعة دلها على منحى جمالي يؤسس للغة حاكية بمكر خفي دون استغراق طافح بأساليب متفاصحة أو إمعان في لتنقيح وتحكيك الجملة والكلمة بل تتعالق اللغة وصيغ المشاهد عاكسة الرؤى و الأسئلة في دلالة لا تخطئ المعنى الثر...:" خرج الطفل من البيت جاريا كأن به مس تعدى الزقاق الضيق المظلم الذي يوجد البيت في قاعه وتجاوز الساحة الواسعة المتربة امام الزقاق كان يلوي يده على قطة سوداء مكتنزة يمسك

بها من اعلى قفاها والقطة تترنح وتعلي أرجلها نحو يده وتفح مثل حية، والطفل يولول ويلعن القطط.. والقطة تخبش يده فيضربها ضربا شديدا على رأسها.. تموء وتفتح فاها باحثة عما تعضه. فيظهر قمر فيها.. تخبش وتضرب لا ترعوي والضرب لا يعييه 11

الصيغة المشهدية امتثلت لها اللغة بحصر الحدث والكشف عن المأزق البرئ لهذا الطفل الذي يتسرع الزمن ليغدو رجلا فيحتال ليستعمل دراجة أبيه النارية في غفلة من حارس الدراجات. هذا الطفل وجد نفسه ذات مرة مدعوا للثأر من عار لحقه إذ اتت قطة على فراخ حمامه الرطبة الجميلة فأصر إصرارا لا محيد على الثأر غير ان بطولته تلك في قتل القطة لم تمر جرتها على خير وكما سيتضح لاحقا فقد افلت البنية اللغوية لمجموعة فنطازيا من ارتداء مسوح اي جنس أدبي آخر كما لم تلتبس بأي جنس معري آخر وهو ما خلصها من النوبان أو الانصهار في أسئلة الجنس الشعري أو خصائص الجنس الروائي فقصصها قصة بالقوة مما يشي على أن البناء السردي مسند بوعي نظري مهذب الرؤية مصححها. في توجه ذاتي لم يفرزه شرط قيصري الولادة. أو اخرجته الصدفة من معطف اب رمزي على غرار اسماء كثيرة 12. بل إن المجموعة القصصية اسست للغتها صوتها الخاص وتشكيلها الأسلوبي الفريد. وهذا الوضوح الأسلوبي الذي داب على أن يلتقط الأشياء والمواقف الاجتماعية والحركات النفسية وصرا عات الذات المريرة في سياق وهم أو حقيقة سيان. فقد غاص عميقا ليحوز وعيا وجوديا له اسئلته القلقة."افق أيها الحالم.انقد النادل.واذهب إلى سبيلك.لسبيلك حال ينبغي أن تذهب إليها انظر إلى المنفضة الطافحة أعقابا. أكلما جلست وحيدا همت. وأعدت بناء العالم؟؟ بناء العالم؟ ماذا يقول هذا الأحمق؟ هل في العبارة حرية؟ يبدو لك أنك حر طليق تتصرف لك"ما "تشاء.ولك"من"تشاء وانت في الحقيقة كتلة قيود وانت تعيش درجة من درجات الوحدة عظمى. وهل في الوحدة حرية؟ لا حرية داخل اللغة الحرية في الخارج اللغة ناموس. اللغة تسك عقود الوصل وتسن الذرائع إذا نطقت العبارة وزنتها بالقسطاس "13. هذه الملامح اللغوية الرصينة ما ينبغي أن تخدعنا من أن المجموعة فيما هي تسعى لخدمة اللغة الفصحى والائتمار بنسقها اللساني تشق عصا الطاعة في العمق. فتهتك السجف الذي يفصل كيان اللغة الفصحى عن اللغة الدارجة وهو ما يمكن أن نراه في قول الشخصية التي لم تمتلك اسما محددا وظلت كتلة من هياج استبقت الزمن لتعي موتها ودفنها وعاشت بعد ذلك إلى حين في قصة:لا تضحك للريح «لماذا نضحك للريح.يهزنا الماء فنطفو فوقه خفافا.يضربنا البرد وحمار الليل والعين....نضربها بنعسة يضبعنا الضبع نترك لجمل بما جمل وعلينا السر الملح وألف حجاب ويضربنا الخلاء والسلك اليقظة نرد البال نموت.من الضحك يفوتنا الفرس في مارس نجمع ونطوي مقطوعين من شجرة على راسنا وعيننا"14

إن القارئ بمجرد قراءتها يقف أمامه المعادل الدارجي لها. فعلى الرغم من أنها دخلت النسق الفصيح فإن إرسابات الذاكرة لها بالمرصاد.إن القاص سعى إلى تفصيح العامي او تأكيد فصاحة الدارجة. ولهذا القصد اصداء الأسلبة كما اكدها باختين في اللغات اليومية التي تختزل وعي الإنسان. والتي تتسلل إلى السرد واللغة لتؤكد هويتهما.

الفضاء تيماته والشخصيات

هناك ثنائيتان صاغتا المجموعة القصصية فيما يبدو ثنائية الحيرة /الهامش وثنائية الضياع / العزلة.. فعلى مستوى الحيرة /الهامش فلا مراء انهما بنيتان مضمرتان في روح المجموعة لا تخطئها العين.إذ القصص انصبت في مجملها على الهامش وعادة ما تظل الشخصيات بلا أسماء مثل شخصية قصة فنطازيا والتي كادت أ ن تكون ابا مفترضا لجنين مجهض والأنثى التي حملت من نزوة عابرة جنينا مرفوضا وعلال الأسير في مرحاض هو الوجه الأخر للوطن. والمرأة التي انجبتُ ثلاث بنات وفقدت زوجها ولد قدور. وصاحب الحقيبة الذي وجد نفسه لا يجرؤ على ان يفكر في مركز اهتمام إلا في شرود مفترض. والجار الذي حكى لراوي قصة لا تضحك للريح عن أن هذه البلاد كلها لصوص.لان موظف البنك حاول سرقته بدون خجل و لأن جاره الحائر مجرد هامش وقد اكتشف سبب حيرته وها مشيته يقول:" نضحك للريح فنصير مثل الكاغط إذا سلمته للريح تلعب به متى تشاء وكيفما تشاء. تتركنا حين تشاء في ركن لا تجري فيه و الكاغط يغرقه المطر بعد المطر وتلهبه الشمس بعد الشمس فتتبدل الألوان ويذهب السدى..ولماذا أكون كاغطا آسي؟ تكون كاغطا إذا ضحكت للريح فلا تضحك للريح ولا تبتسم لها "15

والأطفال النين لم يستسيغوا ما قام به زميلهم حين مثل بقطة شر تمثيل. وشخصية قصة "ظلال البحر" المركزية والتي لم تمتلك اسما قط رغم موقعها. إذ غابت عنها كما تزعم: الحروف. وعلي. واسي احمد لم يحن أوان مجيئه. فانزوت بعيدا عن اللغط في المكان باحثة عن شيء يصدق وجوده ويزعم حدوثه وهو بين الشك والظلال. وحادة العوراء وولد عباس والمهدي والجياع الأمس. وولد الميلودي ودادا زهرة وعيشة علي وولداها الأمر ذاته على المكان الذي لا ينبغي أن نغفل انه هامشي بامتياز سواء دو الطابع المدني كالبيت أو السوق والمقهى والمرحاض وشاطئ البحر والرمال. ولذلك فلا خلاص من سمات المكان الهامشية إلا الفرار إلى سمة الحيرة أيضا التي غلفت كيان جل الشخصيات كما أنها قد التبست عميقا بالمشاعر والأحاسيس والحركات النفسية.الاننا عادة لا نأبه لذلك فالقاص كان ضروريا ان يمارس لعبة الإصرار على هتك الحجاب بين الذوات وحميميتها المسكوت عنها فما كان الأمر إلا ان كشف عن الحيرة المضاعفة: حيرة الشاب والشابة الملأى بالمرارة بصدد حمل جاء قبل الأوان.إذ كان بدون أوراق هوية.حيرة

حامل الحقيبة الذي لم يدر ماذا يفعل بها؟ وحيرة البنات الثلاث اللائي استقبلن بالعويل ذات مساء. وحيرة أهل القرية بموت حادة العوراء، ما أن للمكان حيرته: المقهى، المرحاض، البلدية، وغيرها كما ان الضياع والعزلة قد صاغا المجموعة بما يعني أنها مسارب للضياع الذي كان مصير جل الشخصيات ما عدا ميشة التي استطاعت العودة مظفرة إلى القرية بابنيها وحمارها المصلومة اذنه. وهل هنالك أقسى من عزلة علال في مرحاض. والرجل صاحب الذي قرر الاختفاء. إنها لعبة الضياع المرة في كل الفضاءات والحيرة في كل الأمكنة وفي ذوات جل الشخصيات ولعلها الوجه الآخر لمأساة وطن يتداعى وانقلاب الصورة: الفنطازيا المستبسلة أمس هاهي قد عادت هزائم وضياعا وحيرة وحصارا إنها فنطازيا بشر هذا العصر. حيث هم مشروطون بها مشيتهم التي ستقتنع بفنطازيا ذات مقاسات خاصة.

هوامش:

• - نص المداخلة التي ساهمنا بها على هامش الأيام القصصية لثانية التي نظمها نادي القصة القصيرة بزاكورة ايام الجمعة والسبت والأحد 28 فبراير 1و2 مارس2003

1 – عبد المجيد جحفة فنطا زيا مجموعة قصصية منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة ط1 الدار البيضاء 2002

2 – د. عبد المجيد جحفة استاذ التعليم العالي بجامعة الحسن الثاني كلية الآداب المحمدية بنمسيك البيضاء، له إسهامات في مجال التأليف والترجمة، إذ قام بترجمة:- كتاب" الشيخ والمريد" لعبد الله جمودي. - " الاستعارات التي نحيا بها" لا يكون مونسون

3 – يرجى النظر بدقة وإمعان لوجه الكتاب وقفاه لتبين مظاهر التأويل الذي ذهبنا إليه فيما يتصل بها.

4 – فنطا زيا ص 12

5 – نفسه ص 14

6 - نفسه ص 14

7 – نفسه ص 17

8 - نفسه 23

9 - حسين عيد: مجلة علامات في النقد. ع 43. المجلد 11. ص337

10- فنطا زيا مجموعة قصصية ص 10

11 – نفسه ص 35. د

12- القلق الإبداعي هو رديف القلق المعرفي، كلاهما شقاء ومعاناة ولعل الإبداع الأصيل علامة على ذلك الدرب الذي لا يسلكه إلا من غاص في لظى المعيش أو المتخيل. أما الذين امتلكوا أسئلة يعتور ها الزيف فغالبا ما تحمل نصوصهم في طياتها بذرة الموت..

13 – فنطازيا ص 39

14 – نفسه ص 27

15 – نفسه ص27

الدارجة و الفصحى بين القصة و المرجع

د.الحبيب الدايم ربي

هل يمكن الدفع بسؤال "الكتابة بالدارجة" إلى أقصى ممتلكاته دونما وقوع في مطب التنافي؟ بمعنى هل هناك إمكانية للحديث عن "كتابة ادبية"، في القصة كما في الرواية، في حال اعتمادهما كليا على سند شفوي (أو لا كتابي)؟ أليس من المجازفة، مثلا، كتابة قصة قصيرة بالدارجة، وهل بالوسع ذلك، من غير انحراف تكويني قد ينزع عن القصة اجناسيتها بما هي شكل له خصائصه الجوهرية المرتبطة، أساسا، بالمكتوب؟ و إذا ما تجاوزنا فعل المجازفة، كفعل يستمد شرعيته من خروج الإبداع ذاته عن مقتضى المألوف، للوقوف على ما يتبقى من "قصصية" القصة حين تكتب باللغة الدارجة، فما الذي سنصادفه في هذه "القصة" غير "الحكاية"؟ و ما جدوى تجريب الكتابة بالدارجة في القصة القصيرة (والرواية) طالما أن هذا الطريق لن يقود، في نهاية المطاف، سوى لفن ما قبل كتابي ما عادت توجبه مشترطات، هو فن الحكاية الشعبية؟ الا توقع كتابة القصة القصيرة بالدارجة، أي دارجة، إلى هدم لا مقصود للحدود بين جنسين مختلفين هما الحكاية الشعبية و القصة القصيرة؟ بل و إلى المماهاة بين محفلين راسخين هما المشافهة و الكتابة؟

بيد أنه ليس من الحصافة التسرع في انتزاع أحكام تقوم على مقدمات وحدود يعوزها غير قليل من التماسك و الصلابة. فالكتابة و المشافهة ممارستان متمايزتان، لا لأن الأولى (اي الكتابة) اثر غرافي (خطي) ولا لان الثانية (اي المشافهة) لفظ اكوستي (منطوق و مسموع) و حسب، و إنما لانهما يختلفان في مستوى التعاطي مع اللغة. بمعنى في درجة المقام الذي تحظى به الصنعة اللغوية ضمن بلاغة التصريح أو التلميح. فكلما تخطت اللغة عتبة الحقيقة نحو إنجاز، و تدرجت الصياغة من التقرير نحو الإيحاء، كنا أمام فعل كتابي ولو كان معبرا عنه شفويا. ناهيك عن كون الحوامل الايقونية ليست تعلات كافية كي يكون ماهو مكتوب "كتابة" بالضرورة. إن الكتابة الإبداعية لا تختلف عن المشافهة فقط في كونها مرتهنة لاقتضاءات السند الايقوني و شرطيته التدوينية، بل تختلف عن الشفوي والكتابي (بالمعنى الواسع) معا في انحيازها الحاسم إلى إمكانية قصوى في اختيار الدوال و أشكال الصياغة.

نتكلم هنا عن الكتابة كمصطلح ادبي و نقدي، اي بما هي ممارسة تستعمل اللغة والصياغة استعمالا مخصوصا خارج ما هو وظيفي. فتجربة "عبيد الشعر" من شعراء العرب القدامى كانت، وفق هذا الطرح، تجربة في الكتابة الشعرية، والقران ذاته كان "كتابا" رغم نزوله، على الرسول (ﷺ)، شفويا و منجما. بينما لم تكن، في تقديرنا، تجارب أخرى، مسطورة في كتب، إلا ممارسات شفاهية (مثل اعمال المنفلوطي وطه حسين مثلا).

إن هذا الطرح من شانه ان يساعدنا على إخراج إمكانية كتابة قصة قصيرة باللهجة الدارجة من دائرة الاستحالة، وإن كان في الوقت ذاته قد يهدد بإدراج عديد من القصص المكتوبة بالفصحى ضمن ما ليس قصة. لكنه طرح يفتح آفاقا واسعة للحوار حول مدى اهمية حضور الشفوي- في شقه اللغوي و اللهجي- ضمن كتابة القصة القصيرة. ولان توظيف الدوارج (ج. دارجة) واللغات الأجنبية، في القصص القصيرة و الطويلة، العربية والمغربية، واقع لا داعي لنفيه فانه من الأنسب تشخيص تمظهراته النصية بدل الاختلاف حول تحقق حدوثه. لاستخلاص بعض النتائج والأفكار حول الجدوى الاطروحي والجمالي من توظيف التعابير والصيغ الدارجة في القصص القصيرة المكتوبة باللغة العربية الفصحى.

علينا ان نعترف أولا ان اي افتراض لنقاء اللغة، اي لغة، يبقى مجرد مصادرة على مطلوب نوستالجي طوباوي. الدوارج تفريعات للفصحى والفصحى قاسم الدوارج المشترك. والفصحى ليست فصيحة بإطلاق حتى داخل القواميس نفسها. وهي بالتالي لا تخلو – كفصحى- من تهجين مقصود و لا مقصود. وعليه فما من قصة او رواية ممكنة التحقق بلغة فصحى مقطرة ودون شوائب غير فصيحة، معجما وأسلوبا وتراكيب وأفكارا.. بمعنى أن التفصيح أو التدريج قد لا يكونان على مستوى المفردات وحدها، وإنما قد يكونان على مستويات عديدة منها، مثلا، اتخاذ الفصيح مظهرا نطقيا دارجا أو العكس، أو إهمال الاعجام أو إثباته، أو إغفال الهمزة أو التنصيص عليها، أو إضافة المدود أو حذفها. و إلى تمفصلات التوليف بين العربية الفصحى والدارجة في المتن القصصي تبرز، أساسا، في كون الفصحى، بخصائصها المشوشة بالدارجة، تستحوذ على السرد بينما تجد الثانية (الدارجة) مكانا لها ضمن الحوار. إذ استعمل اغلب كتاب القصة (و الرواية) العب في ثنايا قصصهم (ورواياتهم) جزئيا او كليا، حوارات باللهجة (اللغة) العامية، بمن فيهم اولئك المتحمسون لنقاوة الفصحى (نذكر يوسف إدريس، نجيب محفوظ، يحي حقي، يوسف الشاروني، الطيب صالح، عبدالكريم غلاب، محمد زفزاف...). و لئن كان توظيف الدوارج في الحوار يجد له بعض المسوغات الموضوعية ما يمنحه حجيته التي يمكن تقبلها بسهولة: مادام إجراء حوارات بين شخوص وشرائح بشرية غير متعلمة بلغة غير الدارجة هو الذي قد يحتاج إلى القوة الاقناعية.

الدارجة من الناحية العملية هي الأقرب إلى تشخيص و محاكاة الحوارات المباشرة في مجتمعات لا وجود فيها لشخص واحد يتكلم اللغة الفصحى كلغة وظيفية في معيشه اليومي.. و فضلا عن كون اللغة العربية ليست أداة تواصل يومي بين الناس إلا يعمل التحاور في القصة بهذه اللغة العالمة على الابتعاد عن أجواء الحياة العامة، او على الأقل إلا يجعل من الحوار محادثة إنشائية مفتعلة؟ هذا من جهة و من جهة اخرى إلا يصبح كل

المتخاطبين في القصة، على تباين مستوياتهم وجغرافياتهم واوعالهم، متحدثين للغة نمطية لا نتوءات فيها و لا تلوينات؟ سيكون من سوء التقدير جعل شخوص القصة، على تفاوت لهجاتهم، يتكلمون بلغة واحدة هي لغة الكاتب. ومن ثم فاللهجة المحلية قد تكون هي ذلك البهار الذي لن تأخذ طبخة الكتابة القصصية نكهتها المائزة من دونه. ليس في الحوار و حسب، بل وفي السرد والوصف أيضا. وليس في المحكي القصصي والروائي العربي وحده، و إنما في كل الآداب العالمية. إن لغة القواميس، رغم تضمنها لكثير من الألفاظ العامية، ليست هي لغة التداول ولا لغة جزء غير يسير من القصص والروايات. ومع ذلك فان المزاوجة بين الفصحى والعامية في الكتابة القصصية، كواقع نصي، قد يحتاج إلى ما يبرره على المستوى النظري. فليس كافيا الادعاء بكون الفصحى غير متداولة في الحياة العامة لكي يتم الانتصار اللامشروط للدارجة. ففي كل لغة فرص كبيرة للمناورات الخاصة بالتشخيص و الاسلبة والمحاكاة و تمثل الاوعاء و اللغات و اللهجات المختلفة. هذا على فرض أن الدارجة بما هي أداة وظيفية للتواصل بين الجماعات السوسيولوجية تتوفر على مقومات القبض على موضوعها بدرجة خطأ اقل. إن من شان الانتصار إلى توظيف الدارجة، في كتابة القصة القصيرة، على أساس اقترابها من نبض الحياة قد يدفع باستحالة الترجمة- ونعني هنا ترجمة السرود- إلى لغات أخرى. و هذا غير صحيح وتفنده الهجرة الموفقة لما لا حصر له من النصوص بين الضفاف اللغوية بكامل وهجها وحرارتها. هذا فضلا عن كون استيحاء نص قصصي أو روائي من واقع ما لا يضع قيد اللغة أو اللهجة المتداولة في هذا الواقع قيدا ملزما امام الكاتب. ففرانز كافكا كتب نصا جميلا عن أمريكا بلغته هو لا بلغة امريكا ومن غير أن يزورها حتى. و بول بولز وخوان غويتسولو وكانيتي، وجوانا غليو وسواهم كتبوا قصصا وروايات عن بلادنا بلغاتهم وخارج ثنائيتي الفصحى والعامية أو السرد الفصيح و الحوار المدرج.

إن المسالة، فيما نظن، اعقد من تنازع بين فصحى و دارجة. انه صراع مفتوح بين لغات ورؤى مختلفة داخل رقعة الكتابة بتنوع محاتدها، و مظهر لقصور اللغة، اي لغة، عن استيعاب حالات معينة أو لعدم تملك للغة من قبل متكلميها بمن فيهم الأداء والكتاب أو لكلتي الحالتين. فهناك كتاب قادرون على التجول داخل لغتهم بحرية للحث عن الاعمق والأصدق من المفردات والصيغ و حين لا يظفرون ببغيتهم يقترضون من لغات اخرى أو لهجات. وهناك آخرون يتكئون على الدوارج و اللغات الأخرى لأنهم يفتقرون إلى سبر اغوار اي لغة. لقد كان شارل بودلير مكرها للبحث، خارج القاموس الفرنسي، عن لفظة تدل على شجن الروح فما وجد غير spleen الإنجليزية. ولم يعثر سميح القاسم للتعبير عن تغريبة الفلسطيني الذي تتقاذفه المنافي إلا على عبارةpersona non grattaz كذلك الحال، ربما، كان بالنسبة لياسين عدنان لما حسم امر عنوان ديوانه في mannequin.

هذا عن الشعر الذي تظل فصاحته، قياسا إلى القصة و الرواية، غير مشوشة كثيرا بعكارة الدوارج واللغات. و لا غرو أن تطفو إلى سطح النصوص السردية الفصيحة مظاهر لغوية "غير فصيحة" من خلل العناوين والموازيات النصية، بدءا "بالمعلم علي" و ربما قبلها مرورا ب "الغابر الظاهر" و"هنا طاح الريال" و"الدنيا هانية" و"زريعة البلاد" و هلم تدريجا... هذا غير "كازابلانكا" و"سلستينا" و"ترانت سيس". وغيرها من العناوين غير العربية لنصوص سردية عربية. ولا خلاف في أن اللغة، مهما طاوعت، لن تقوى على أن تنوب عن الواقع، فكلمة كلب لا تعض كما قال هنري جميس، و نحن لا ننام في كلمة سرير كما قال جان ريكاردو، و ليس لكلمة سكين، الاعتباطية، مضاء لقطع تفاحة. لكن هذه البداهة لا ينبغي أن تكون تعلة لركوب مطية للإغارة على اللهجات من طرف العاجزين من كتاب القصة والرواية بدعوى محدودية الفصحى في التعبير عن الجواني والخبيئ واللامقبوض. فالدارجة ما لم تكن ملاذا حين لا ملاذ هي، باعتقادنا، مجرد حذلقة تخفي ضحالة في امتلاك الموضوع واللغة على السواء. الدارجة واللغات الأجنبية والعناوين المفتعلة لا مسوغ لها خارج مسوغات النهاب ابعد من الفصحى، بعد استنفاد إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع. من ثمة فالدارجة ليست قطعة غيار مزيفة في ماكينة الفصحى و إنما نافذة احتياطية فتحها لا يتم إلا لضرورة فنية لازبة. لان الفصحى بوسعها، ما لم يمنع مانع، ترجمة كلام السوقة و باعة السمك، المثقفين و الأميين، المحافظين و الحداثين و سواهم. هؤلاء و أولئك، شريطة أن يمتلك نواصيها الأديب، حينها قد يصبح استعمال الدوارج و اللغات الأخرى فائض قيمة لا عجزا في موازنة الكتابة القصصية و الروائية كما يتجلى في عديد من نصوصنا.

الدارجة في القصة القصيرة

د.عبدالرحيم مؤذن

كلمة لابد منها:
مبارك الدريبي (1939-1996)

جاء "مبارك الدريبي" من عالم الشفاهة قبل أن يجيء من عالم الكتابة. و بذلك فتجربة -كما سيتضح- من خلال التحليل - "مبارك الدريبي" هي تجربة الحاكي الذي يكتب، قبل أن يكون الكاتب الذي يحكي. و الفرق بينهما شاسع ما دام الحكي الشفهي هو نسغ الكتابة من خلال سارد معين رسخ، من جديد، تقاليد المحكي الشفهي عبر صيغ الحكي المكتوبة التي جاء لاحقة - مرجعية و مكونات نفسية و وجدانية و موقفا فكريا وايديولوجيا - قبل أن تكون سابقة ما مصادر الشفاهة عند "مبارك الدريبي"

1) إنها مصادر البيئة الغنية برصيد المحكي الشفهي و الفقيرة إلى حد العدم، في المعاناة اليومية لتحصيل الحد الأدنى من وسائل العيش- لا غنى للباحث أو المحلل- بالرغم من الضرورة المنهجية الملزمة بالخضوع للنص - عن الخارج- الخارج النصي - لمعرفة الداخل، الداخل النصي.

2) -و انتماء السارد- مؤلفا أو حاكيا- إلى هذا الرصيد الغني من الشفاهة، والمتضائل، يوما بعد يوم، هو احتفال بهذه السلالة من الرواة الشعبيين المنقرضين لسبب أو لآخر، و الذين لم يبق منهم إلا الوشم، و منه وشم النص، و آخر ملامحه ساردنا المنتمي إلى هذه السلالة و قد لا أكون مبالغا من جهة، و في الكتابة من جهة ثانية.

3) و بسبب هذه المرجعية، مرة أخرى، لم يكن المحكي الشفهي موضوعا من موضوعات الكتابة، بل على الكتابة ذاتها. ذلك أن المحكي الدارجي- وهو محور الندوة الحالية- قد نجده، بشكل أو بآخر، في السرد المغربي الحديث، غير أن الفارق بين سرد القاصين (الكتاب) المغاربة، و سرد "مبارك الدريبي" هو السرد بالمحكي عوض السرد عن المحكي. فالسرد -بالمحكي- يجعل منه أداة بنائية تتكامل مع القضايا و المضامين الخاضعة لهذا المنظور البنائي. أما السرد -عن المحكي- فيجعل من هذا الأخير - موضوعا من بين الموضوعات المطروحة. و"مبارك الدريبي" كان يفكر بالمحكي و لا يفكر في المحكي.

في سياق هذه المداخلة، سأحاول متابعة تجليات المحكي الدارجي -الشفهي عامة- في مجموعة "الغربان" ل "مبارك الدريبي" مركزا على النص الأخير الحامل للعنوان ذاته، وأول مظهر من مظاهر التجلي الشفهي مظهر الشخصية من خلال

I- الشخصية: اسم العلم المعتق في تجذره التاريخي و الدلالي، أو في وظيفته التي منحته موقعا جديدا لم يتنكر لهذا التجذر أو العتاقة.

و الأمثلة التالية توضح هذه المستويات دون الدخول في التفاصيل: الدغوغية /جمعية/ خلافة/ روبالة/ حادة/ فطين/ عليوات/ المروكي/ مهماد (محماد)/ بارودي/ مينة الطنجوية/ رقية علي/ ولد طامو/ اللعابة/ بوسلهام/ كرانط/ الغزواني/ سيدي حيا/

وكل اسم من هذه الأسماء يخفي حكاية ربطته بمكونات اسم العلم من حيث البنية اللغوية مرة، و من حيث المرجعية الواقعية مرة ثانية، و من حيث الوظيفة مرة ثالثة.

ب- من خلال الصفة على اختلاف مستوياتها و اللقب و الكنية..الخ. و كلها مستويات دلالية. و على سبيل المثال اذكر: الموكي/ روبالة/ عبوش الكار/ عمارة النشاط/ المراة الصاروخ/ الحلوفة/ قرمان/ موكا/ نقروش/ هومار/ بور كابي/ مسخوط/ موحى الشلح/ المغمض/ الفقية الاعور/ راس الحلوف/ خر دامي/ دودة التبغ/ ابنة الخانزة/ عيون الصفاء/ دواب الغباوة/ سيدة البحر/ قطار الغباوة/ ابنة الخوذة/ المحضرة/..الخ

هذه الصفات قد تكون أحيانا استعارات أو كنايات/ أو قد تكون أحيانا أخرى، صفات مباشرة ذات وظيفية محددة أحيانا صفات – كما يقول النحويون- (غبوش الكار) اقرب إلى الصفات المصدر، و أحيانا اخرى، قد تصبح الصفات مرتبطة بموقف معين (مهماد تحريف "محماد" النادل الذي كان يشتغل عند الفرنسيين فنطقوا اسمه بهذه الطريقة المتداولة بين الزبناء و هذه الصفات، مرة أخرى، تسمح، من خلال الإلحاح عليها في مواقع عديدة من النص، بتركيب صور الذاكرة المشكلة من الخيال و الواقع لاسترجاع ذاكرة جماعية تداولت هذه الأسماء و الصفات و أعادت إنتاجها- و هذا من رصيد الشفهي- بصيغ عديدة و مواقف مختلفة إلى أن ضاهت هذه الصفات الأمثال المتوارثة والحكم المتداولة.

II اسم المكان: في مجموعة "الغربان" و مختلف النصوص القصصية التي أصدرها "مبارك الدريبي" نجد هذا الاهتمام بالمكان من خلال "طوبوغرافية" ترصد ما كان و تتابع ماهو كائن. حدان متوازيان للأمكنة في هذه النصوص و كان المكان القديم يطارد المكان الجديد، و المكان السابق يأخذ بتلابيب المكان الحديث.

و من أهم سمات هذا المكان/ أيضا، توزعه بين المكان الخاص، و المكان العام و السارد يوجد في المكانين معا، غير أن الأمكنة الحميمية تأخذ اهتماما اكبر، ولو وصلت إلى أحط درجات البؤس أو الحاجة. ف "كتاب سيدي رحال" يتكرر في مواقع عديدة من المجموعة من مواقع مختلفة. فهو يرتبط بإحساس خاص عند حضور رفيقته في الكتاب التي كانت جميلة و ضعيفة العود، ذات نظرات حالمة كالعرائس (المجموعة ص 120) و الفقيه "سيدي

رحال لا يختلف سوطه عن سوط الأب، و العالم المحيط به اسواط في اسواط. " كان السوط يأكل مني، و كان ابي تأكل منه الشوارع و الشمس" (المجموعة ص 124)

و قد يصبح الكتاب مكانا لممارسة شيطنة الأطفال، دون ان يشاركهم السارد في ذلك "ستروا جسدها الجميل بالألواح على شكل سياج، و اكلوها. كانت الصغيرة تصيح وتبكي و كانوا هم جياع ضربني احدهم بلوحة حادة السن، فسالت قروح راسي دما غزيرا" (ص 124)

و اخيرا، و ليس اخرا، هو مكان للتمييز بين ابناء الفقراء و انباء الأغنياء "...و تأتي حلقة الذكر التي يشارك فيها بعض المحضرة الذين لهم حظوة في الكتاب، وفي صدر الفقيه حب لأبائهم الذين يملكون (ص14) هذا بالنسبة لأبناء الأغنياء. اما ابناء الفقراء، فيخاطبهم الفقيه، من خلال اخيه "خلافة" الذي عوضه لبرهة وجيزة، بهذا التحذير المستند إلى الوعد و الوعيد. "احترس من نفسك. كن صارما مع هؤلاء "البغال" ص 122. و مع ذلك كان "خلافة" الساذج يسمح لهم بالكثير مما دفع بالسارد إلى الشعور "بحرية ما في هذا الجو البسيط" (ص122).

لقد استطاع السارد أن ينتقل في كثير من الأحيان، من مستوى المكان إلى مستوى الفضاء، مع غلبة الهاجس التوثيقي الذي استبد بالسارد مخافة من ضياع الأمكنة، و في ضياع الأمكنة ضياع للذكرى، وفي ضياع الذكرى ضياع لفضاء الأحلام المجهضة والرغبات الدفينة.

الانتقال من المكان إلى الفضاء، هو انتقال من التاريخ الفردي إلى التاريخ الجماعي. و كل اسم من أسماء الأمكنة الواردة في هذه المجموعة، و بنصوص اخرى، يعكس تاريخ الأفراد، و من خلالهم تاريخ السلالة التي كان أفرادها القادمون من كل فج عميق، قوائم هذه المدينة و سواريها. إنها قوائم من لحم و دم، و سوار من عرق و دمع، استوى في ذلك العالم و الجاهل، و المراة و الرجل، و المومس و الخادمة في دور الأجانب و من تشبه بهم، استوى في ذلك العامل و الفلاح، و "الهومار" و النادل، و المتامرك و قبله المتفرنس، و من سار على هديه من أبناء الحواضر الكبرى الزاحفين على هذا الفضاء بلهجاتهم و لثغاتهم المدغدغة و خبرتهم الواسعة في التجارة و المال، و معجمهم المفتوح على كل اللغات والشرائح و الأوضاع.

III الزمن: كما يحدث في الحكاية الشعبية يصبح الزمن زمن القيم الذي قد تقترب منه الشخصية او قد تبتعد عنه و في كل الأحوال، انه "زمن اولاد الحرام" (ص134 مرتان). و هذا يقتضي صراعا لا متوازنا بين الخير و الشرير، بين ماهو كائن و ما يجب ان يكون. غير ان تجسيد هذه القيم لم يكن بالأمر السهل، بعد ان اخذ ممثلوها يتناقصون او

ينحرفون في حين ظل السارد متمسكا بموقفه "الدونكشوتي" دون هوادة و هذا ما خلق التعارض الدائم بين السارد و المدينة القائمة دون أن يتخلى عن المدينة المفترضة.

"الفريان"

اختياري لهذا النص يعود إلى اختيار سابق على هذا الاختيار. فالعنوان من اختيار الكاتب، و معنى ذلك أن النص يحقق أهم ما يريد الكاتب تبليغه في برنامجه السردي.

و أهم ما يميز هذا البرنامج- و هذا شان معظم نصوص الكاتب - استناده إلى ضمير المتكلم الذي يعكس كما سبقت الإشارة - هاجس التوثيق المستبد ب "سارد" حريص على ترسيخ أوضاع مدينة كانت وراء - من ناحية أخرى- غنى التجربة الحياتية للسارد، وخصوصيتها على مستوى المحكي الخاص و العام كما أن هذا الضمير هو ضمير السرد الطفلي الذي يقدم العالم (الواقع) من خلال عيني طفل يتقدم نحو اليفاعة و من ثم يصبح السارد صاحب رؤية تنظر إلى الواقع من خلال عالمين: عالم الكبار و عالم الصغار عبر مستويات التعارض التي طالت العديد من جوانبهما على الشكل التالي:

الطفل # الأسرة (الأم/ الأب/ الأخ الأكبر...)

الطفل# المدينة الشعبية (الفقر و انعكاساته/ الفقيه/ الأمراض الاجتماعية المتعددة) التي حولت الناس إلى قطيع / المؤذن و أدواره الاديولوجية

الطفل # المدينة الجديدة (سلطة المال/ الدعارة/ الاحتيال..الخ)

بين العالمين يتأجج الصراع الذي غلفته اللغة أو لغتان أساسيتان: لغة الأطفال العفوية الفاضحة، المتمردة على كل أشكال الزيف والقهر. ولغة الكبار القائمة على ترسانة من الملفوظات ذات المرجعية الهجائية المترددة على اللسان الشعبي، أو من ناحية ثانية- قد تغلف بمسحة دينية، أو قد -من ناحية ثالثة- قد تمتح من معجم القوة والسلطة والاضطهاد و عبر هذه المستويات الثلاثة يكون القاسم المشترك المتحكم في أبعادها كامنا في جانبين:

1- جانب الفضح والتشهير بممارسات الكبار و بالتالي بممارسات المجتمع "كان أبي يمثل دور البطل أمي تمثل دور الزوجة المسرورة. كان الأولاد لا يمثلون شيئا...(المجموعة ص 137) والإشارة الأخيرة واضحة الدلالة في سياق التعارض بين الموقعين

2- أما الجانب الثاني من هذا القاسم المشترك فيتجسد في اللغة الدارجة التي أطرت لغتي الكبار و الصغار. و من ثم جعلت الكبار أداة السيطرة و استمرار السلطة القامعة للأسرة و بالتالي للمجتمع. و جعلت - من ناحية ثانية- من لغة الأطفال أداة لإبراز المفارقات المبكية المضحكة التي يقع فيها الكبار قبل الصغار.

في المستوى الأول – مستوى الكبار- نجد اللغة الزاجرة التي لا تنتظر جوابا بل تنتظر تنفيذا و خضوعا. و من ثم ينعدم الحوار – أداة و دلالة- ما دام الكبير الصادر عنه الحوار لا يعترف بالصغير الخاضع لسلطته. و يبرز ذلك جليا في هذه اللازمة التي تكررت في مواقع عديدة من قصة "الغربان" تلك هي لازمة "اسمع يا راس الحلوف" (ص 129/ص 133/132/131/130)

و في المستوى الثاني نجد "المونولوج" المتمرد على سلطة المتحكم في الكلام أو الحوار (الأب) و لكنه، في الوقت ذاته، يتجه نحو المتلقي الموجود خارج النص بعد أن يئس من وجود متلق داخل النص بحكم خضوعه للتدجين أو الخوف. أو د –من ناحية أخرى- قد يتحول الحوار الصادر عن الطفل إلى حوار مضاد يعكس حالة التمرد بعد الوصول إلى حالة اليأس، اليأس من إصلاح الأب و من وراءه.

و القصة، من خلال ما سبق، تعكس هذا الوضع المشدود بين الطرفين خلال أساليب عديدة ارتكزت على صياغة السارد لعالمه الخاص، عالم الأطفال الذي لم يعد عالما للبراءة الزائفة من جهة، أو للحلم و الهروب، من جهة ثانية، بل أصبح فضاء لتحقيق العدل و إعادة الاعتبار لقيم مفتقدة.

و مكون هذا العالم المركزي يكمن في الطبيعة من مراع و طيور و أمطار و حمام وعربات و حمير و كلاب كل تلك المؤثثات أداة لتحقيق العدل المفقود من خلال الآتي:

1- لا تبقى الطبيعة حبيسة الفضاء الريفي بل يتم نقلها إلى الفضاء المديني. إنها عدة وعتاد الطفل عبر الوسائط التالية:

أ- وسيط التعاطف الهادئ بين مظاهر الطبيعة و وضعية الطفل البئيسة وهو يواجه أشكال الاضطهاد. "ضحكت الشمس قليلا وهي تغمزني بين شقو السحب" (المجموعة ص 129) / "ضحك سرب الحمام. صفق الجناح مال على ساحة المولى يوسف و ابتعد" (ص136) "كان كلبي سعيدا في جلدته" (ص 137).

ب) وسيط التعاطف الغاضب الذي يدفع بالسارد إلى تحريك عناصر الطبيعة انتقاما للطفل الحاجز و لكل المظلومين، فالغربان التي كانت تحوم في سماء المراعي، انتقلت الآن إلى ساحة "مولاي يوسف" لتهاجم الناس كما حدث في شريط "الطيور" ل "هتشكوك". و الفرق بينهما يكمن في كون هذا الأخير يوجه رسالة عنيفة للذين اخلوا بالتوازن البيئي بأساليب عديدة، في حين يوجه ساردنا في قصة "الغربان" رسالة واضحة امتزج فيها جوع الغربان بجوع الإنسان. "الغربان تحوم في السماء جائعة(...). اسود الأفق بأسراب الغربان. غطت الساحة الجائعة" (المجموعة ص137)

2- و انتقال الطبيعة من الريف إلى المدينة دفع بالسارد إلى خلق مزيج دلالي تداخلت فيه وظيفة الإنسان بوظيفة الحيوان بل انتقل فيه ماهو مخلوق للإنسان إلى الحيوان، و العكس بالعكس صحيح. توضح الأمثلة التالية هذا المزج المتعمد للوظيفتين.

أ- "تبول المؤذن على الطوار. نهقت الحمير فرحا" ص133.

ب- "ابتسم النادل أكثر. ضحكت الحمير و شكرتني" 134.

ج- "ضحكت الحمير فرحا. كانت فتاة ترقص على نغمات باعزوز بشويا"

د- "تبول المؤذن على الطوار. نام كلبي الأسود على ظهره. رفع قوائمه و فتح فمه واسعا" ص134.

ه- "قفز قرع الدف و انتظم على أيدي نسوة، كانت تسبقهن عربة يجرها حصان مريض. نهقت الحمير فرحا. ضحك النادل ومسح وجه المائدة...ص134

و- "انطلقت اسراب فتيات مدرسة التقدم في استعراض جمالي (...) نهقت الحمير فرحا" (المجموعة ص 135).

3) و هناك العديد من الصور الأخرى القائمة على علاقات المشابهة و أساليب الاستعارة و الكناية التي تؤدي إلى ترسيخ تحول الصورة الآدمية إلى صورة حيوانية بامتياز، و قد تنوعت فيها مستويات الدلالة. فالنهيق (حرف أ) لا يصدر إلا في سياق الاحتجاج على فعل شائن صادر عن المؤذن. أما بالنسبة للمثال الثاني (حرف ب) فيعكس رفض السارد لنفاق النادل. و المثال الثالث نقد للقطيع بعيدا عن أية شعبوية، المدجن بالكبت و الجهل، كما هو الشأن في المثال الأخير (حرف و)

الحمير، إذن، هي الحمير البشرية، السائرة، و السادرة أيضا، في نومها الأبدي. إنها تسير بالفعل، و لكن سيرها يظل مرتبطا بالنوم الدائم قبل اليقظة.

غير أن استعمال الحيوان لا يظل مرتبطا بأهداف السارد في العدل والنقد والإصلاح، بل قد يصبح أداة لدى (الآخر) المضطهد سواء كان ابا أو نادلا او محصل ضرائب أو فقيها أو مؤذنا. إنهم ينتسبون – كما أطلق عليهم السارد- إلى زمن أولاد الحرام (ص 134 مرتان). و مثال "راس الحلوف" – اللازمة الأثيرة لدى الأب احسن مثال على ذلك. ف "الحلوف" الصادر عن الأب يوظف للإهانة و التدمير و محو شخصية الطفل أو اليافع.

العالم، في الغربان، إذن عالمان: عالم الإنسان و عالم "الحلاليف" أو الحيوان و ما بينهم يضيق و يتسع حسب أوضاع السارد السردية و النفسية داخل النص.

و لتجاوز هذا الخلل، و حتى لا يتحول الإنسان إلى حيوان، لم يجد السارد أمامه إلا المعرفة أو الكتب، طوق النجاة الوحيد في هذه المعركة الشرسة في المطع الحواري الأخير من النص نجد الآتي "افسدتك الكتب يا راس الحلوف

- نعم افسدتني الكتب " (المجموعة ص137)

المعرفة –بالمعنى الواسع- اداة لاكتشاف قوانين اللعبة التي تحكمت فيها اطراف عديدة و لذلك استند النص- وهو أسلوب "مبارك الدريبي" رحمه الله البارز في معظم نصوصه.. إلى طريق الفضح والتعرية، بدون هوادة لصانعيها. و من ثم، فبقدر ما يكشف السارد عن ماض بريء تحقق، أيضا، في البراءة الأولى، براءة الأطفال، يكشف، في الوقت ذاته، عن رفض لهذا الماضي الذي انتج اطفالا كبارا قبل الأوان بسبب انتمائهم إلى فضاء قائم على تحالف الأجنبي مع مالكي الثروة من جهة، و تحالف –من جهة ثانية- المعمرين الجدد في مرحلة الاستقلال، من مروجي الجهل و المستثمرين لسذاجة الناس و ممتلكاتهم الواعية أو غير الواعية في الممارسة اليومية "كان ابي يمثل دور البطل. أمي تمثل دور الزوجة المسرورة. كان الأولاد لا يمثلون شيئا" (المجموعة ص137). السارد، في هذه القصة، و في معظم قصص "مبارك الدريبي" هو الحاكي والحاكي المضاد، الواصف والمعلق، المدمر و الباني، المادح و الهجاء، الباكي و الضاحك، الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية. و في كل هذه الأحوال يتساءل السارد بقوله:" سالت نفسي ببلاهة: لم يجر اصحاب الكتب عريات الموتى.." (المجموعة ص132)و في مكان آخر:" صديقي اكل التفاحة. واجرانا عرية الموتى." (المجموعة ص131)

إنها لحظة يأس قد تنتاب السارد بين حين و آخر، دون ان يمنعه ذلك من متابعة سرده، وسرده المضاد لمظاهر هذا السيرك الضاحك المبكي.

عود على بدء، كان السرد عند "مبارك الدريبي" نابعا- كما سبقت الإشارة في البداية- من مرجعية الشفهية قبل مرجعية الثقافة العالمة او الثقافة المكتوبة. و حيوية هذه التجربة تمتح من ثراء تجربة السارد المرابط بين هذه الجموع طوال حياته، موظفا ما سبقت الإشارة إليه من شخصيات و وقائع و فضاءات مدعما ذلك ب:

1) توظيف المسكوكات المتداولة من امثال و حكم و مقاطع غنائية شفهية جرت على الألسن في مواقع و مواقف متعددة. واشتغال هذه المسكوكات داخل النص خلق دينامية اللغة و ديناميكية الحكاية ايضا. (زمن اولاد الحرام/ ماتت الأيام...)

2) تدريج الفصيح وتفصيح الدارج بلغة وظيفية اقرب إلى المتناول. والأمثلة التالية توضح ذلك: "قميص امي على جلدتي" ص128

"اشرب الدم و اضحك مع البحر" 132/130

"ماتت الأيام يا خردامي" 131

"جسد ميت كدودة التبغ" 131

"الديدان بالمؤخرات"135

"مسح وجه المائدة" ص134

3) الحفاظ على المنطوق، صوتا و إيقاعا و لهجة. فاللسان الدارج لموظف في نصوص "مبارك الدريبي" يعود إلى اللهجة المتداولة بالمدينة، اي بالقنطرة؟، عبر تفاعلاتها الأجنبية (الفرنسيون و الأمريكان و الأسبان و البرتغاليون و الإيطاليون) (جوتوكس او آلة الموسيقى باللسان الأمريكي/ عبارة "بون لوجي" اي السكن الجيد بالفرنسية..الخ)

ثم اللهجات المحلية من امازيغية (تيموليت) او غرباوية المنتمية إلى رصيد غني من لهجات القبائل الحوزية خاصة، و دورها في بناء فضاء متعدد اللغات و اللهجات والتجارب

4) ومع ذلك، يستطيع الدارس اللساني أن يلاحظ تشابه المعجمين: معجم الفصيح ومعجم اللهجة بمدينة القنيطرة (مثلا يمكن الاستفادة من قواعد التشابه المعجمي مع مراعاة الاختلاف الدلالي في هذا السياق.

من هنا، فالمتكلم- والقصة عند الدريبي والسرد عامة يقوم على تشغيل جهاز القواعد المعجمية المشتركة في العربية الفصيحة و العربية الدارجة.

مثلا: اللازمة الحوارية: اشرب الدم/أو/ اضحك مع البحر – عربية فصيحة

شرب دم/ ضحك مع لبحر – عربية دارجية = مادة معجمية واحدة دلالة واحدة

مع مراعاة اختلاف البنيات التركيبية والصوتية، علما أن الشفهي بالقنيطرة مكتسب عبر عوامل عديدة (الاقتراض/ اللهجات القادمة مع المهاجرين المستوطنين للمدينة..الخ) وبالمقابل نجد اللغة العربية المعيارية الخاضعة للتعلم و المتسمة بالثبات بخلاف اللهجة الدائمة التطور و النمو. من هنا كان مجال الخصوصية و الابداع المعجمي عند "مبارك الدريبي" يعود إلى هذا التلاقح اللهجي بين ملتقى اللهجات الذي توفر في مدينة منفتحة على كل الروافد التعبيرية.

و من ناحية أخرى، كان "مبارك الدريبي"- و هذا قانون عام- يمارس هذا الإبداع توليدا و دلالة من خلال الأداة التعبيرية- وهو موقف اديولوجي ايضا- الأقرب إليه، وهي اللهجة المتداولة قبل اللغة المعيارية، علما أن "مبارك الدريبي" لم يكن، كما هو الشأن للعديد من كتاب القصة المغاربة، صاحب مرجعية سردية ترتبط بالقصة العربية من خلال أعلامها الكبار وطنيا و عربيا، كان عصاميا في الحياة و الكتابة، و معظم قراءاته كانت نابعة من الحياة من جهة، و من متصرف بالفرنسية، لمجالات اخرى بعيدة عن الأدب.

هكذا كان "مبارك الدريبي" ممارسا للإبداع القصصي عبر اللهجات –اللهجات السائدة اولا، ثم عبر تحويل جديد بواسطة –ثانيا- اللغة العربية المعيارية التي تظل، مع ذلك حاملة للوشم اللهجي صوتا و رائحة و طعما.

كما أن المستوى التركيبي يحتفل بترتيب اسمي (فاعل/فعل/مفعول به) بخلاف اللغة العربية المعيارية المحافظة على التراتبية الشائعة (فعل/فاعل/مفعول به) فالجملة الأولى في قصة "الغربان" تبدأ بالتركيب الاسمي (المطر يتساقط و السحب السوداء) الذي

بلغ ما يزيد عن عشرين مقطعا او جملة سردية استندت إلى توظيف عنصر الرتبة (ص128) –الابتداء الفاصل- انتصارا لهذه اللهجة

5) من اهم الملاحظات في مجال التعبير، غياب ادوات الوصل، و ادوات الربط (العطف مثلا) مما يؤكد على طابع الكلام قبل الكتابة.

هكذا كان "مبارك الدريبي" حلقة من حلقات الرواة و الحكائين و استطاع أن يجعل من الحكاية، حكاية مدينة دون غيرها، مما حولها إلى "أسطورة" تداخل فيها الواقع بالحقيقة، و العشق بالغضب و الكتابة بالأحلام

<u>هامش:</u>

- مبارك الدريبي (1939- 1996)
- سجن في الخامسة عشرة من عمره –طوال سنتين- بتهمة المقاومة ضد المستعمر
- كون نفسه بنفسه و عرف بعصاميته في الكتابة و الحياة
- مارس الكتابة القصصية منذ الستينات من القرن الماضي دون الخضوع لنظرية قصصية محددة او مدرسة سردية معينة
- اصدر الأعمال التالية:

1) عيون تحت الليل –مجموعة قصص- اتحاد الكتاب العرب
2) طيور المساء (رواية)- المنشاة العامة للنشر و التوزيع و الإعلان –ليبيا- 1984

الغربان –مجموعة قصص- دار البوكيلي للطباعة و النشر و التوزيع –القنيطرة 1995.

الدارجة في القصة القصيرة بالمغرب
أسئلة وملاحظات*

محمد الحاضي

1- لا يكتب القصة، أو لا يكتب قصة،إلا قاصا معلوما أو مغمورا.. و بالمثل لا يكتب القصة أو قصة بالفصحى أو بالدارجة إلا قاصا معلوما او مغمورا ايضا.وإذن فالقصة او قصة باللغة الدارجة لا يمكن ان يكتبها إلا قاصا. القاص المبدع سيظل هو هو.. بالفصحى أو بالدارجة، او بغيرهما..

2- فلماذا يكتب القاص او قاص، قصة أو القصة بالدارجة؟

الجواب، سيكون بالنفي طبعا إن هو توقع واعتقد بالدارجة قارئا دارجا، حتى لا نقول عاميا، للقصة..

القارئ بدوره، سيظل أيضا هو هو، باعتقادي، قارئ الفصحى المحدود حدود القراءة في بلدنا. لكن يمكن لذيوع كتابة القصة بالدارجة أن يحفز، نسبيا، لاحقا، سوق القراءة الراكد. بل الأهم، في نظري، هو أن يحفز نقلها إلى التلفزيون و السينما و المسرح إن أحس مخرجونا- بعد أن يقرؤوا طبعا- بأن ذلك سيجعلهم في غنى عن مشقة وتلعثم الترجمة والحوار من الفصحى أو من الفرنسية إلى الدارجة..

نعود إلى مناقشة السؤال السالف:

- الأنه يرى في الدارجة الهامش والمهمش؟ الفصحى أيضا تكتب الهامش والمهمش: عنهما وبهما..إذ لا يعانق فعلا، "الرؤية الحادة والصدامية والمتطرفة والحالمة والمستفزة والمخربة والناقصة"، أو باختصار "الملوثة" حسب مفهوم ذ. أحمد بوزفور، إلا القصة القصيرة، كما يقول ذ. محمد عزيز المصباحي دون أن يميز في قوله الفصحى عن الدارجة..

- الأنه يريد تذوق قصة المحكي الدارج في مضانه الأثيرة مباشرة؟ يجوز.. وقد يشفع لهذا الرأي من يعتبر هذه الدارجة لغة الأم والوجدان والأحاسيس والعواطف.. إنها "اللغة المغربية في عربية القصة" كما بصياغة عبد المجيد جحفة. لغة "العربية المغربية " إذن هي التي لا نبكي او نضحك او نفرح او نتألم إلا بها إنها لغة "الهو" و لغة المرأة و الطفل والمواقف الحميمية.. إن العربية الفصحى في هذا الموقف هي لغة "الأنا الأعلى " أو هي "الأنا الأعلى "نفسه برأي محمد عزيز المصباحي ايضا، إنها بنظره لغة الأب والرجل والقانون والشريعة والقرآن والآداب والتراسل والخطابة والوعظ والتوجيه والإقناع والحجاج..

يجوز إذن هذا الرأي الذي نعيش مظاهره و قسماته يوميا بكل وجداننا وحواسنا.. حتى أن كثيرون تخترقهم المغربية في العربية وهم لا يشعرون كما بكلام عبد المجيد جحفة..

3- يمكن مشاطرة هذا الرأي إلى أبعد الحدود. وهذا يمكن تعليله بالمنطق المعكوس في واقعنا اللغوي؛ فأنت تجد الواحد من أهل دارجتنا أصلا و نسبا لا يتورع في تدريج كلامه ببعض مفردات الفصحى لكي يثبت بها سلطة رمزية ما.. أو لكي يثبت أنه أيضا من هذا "الأنا الأعلى " السامي، كأن يتلفظ مثلا بمفردة"مشاكل" للدلالة على غير سياق مبناها و معناها. فقد تسمعه يقول: شلا مشاكل فهاذا التلفزيون، وهو يقصد الغرايب والعجايب التي تدهشه في هذا التلفزيون، ويقول أيضا وقد جاء لتوه من سفره الأول للبيضاء "الدار البيضا كتدوخ بمشاكلها ". وعموما، قد نفهم أنه حيث لا يميش.. وحيث لا يجرد معنى منتجات و مفاهيم العصر.، فهو يسميها أو ينعتها ب"مشاكل ". يمكن أن نقول أن كلمة "مشاكل" صار لها معنى تداوليا آخر قد يكون أيضا معنى "امورات". كما أن جدي،مثلا، الذي لا يعلم ولا يحفظ من القرآن إلا ما يقضي به صلواته، لا يتورع دائما عن وعظي بالآية المعلومة التي يدركها جيدا أو يحبها أكثر من غيرها هكذا بالفصحى "ولا تقل لهما أف" ثم يفسر: متكولهمش حتى أف، هاكا هاه"اف " وهو ينفخ بفمه..

في كل الأحوال يمكن أن نرى هنا السفلي يريد أن يتماهى مع العلوي... الواقعي مع المنمط.. المحكوم مع الحاكم.. العام مع الخاص.. المريد مع الشيخ.. ولنقل إذن، الدارج مع الفصيح كضرب من التعويض الرمزي لسلطة مفتقدة، الفصحى هي أحد مفاتحها المقدسة إن لم نقل المفتاح الأراس.

كل هذا و غيره يجوز، لكن الكتابة القصصية بالدارجة ما تزال كذائقة فنية مكتوبة و مقروءة و مطلوبة استثناءا في متننا القصصي، على الأقل إلى حدود اليوم. ربما لأن حراس معابد الفصحى ما زالوا كثر و وأوفياء و نافذون حاكمون، لا يرتضون غيرها لغة بديلا.. لكن لا يجب، في نفس الوقت، الاستهانة بالكتابة بالدارجة. فأن تكتب بالدارجة قصة ليس كأن تقول كلاما دارجا جاريا. إن في الأمر، حقا، صعوبة فنية تقتضي عدم التفريط في أدوات الإبداع القصصي. و لعل اصعب هذه الصعاب هي كتابة القصة بالدارجة وفق إيقاع سردي مبدع ينأى بها بعيدا عن التعاويد والكلام العادي..

و إذ، نؤكد أن لا خلفية و لا عداء، في كلامنا هنا، للكتابة المبدعة للقصة بالفصحى كما كانت.و كما هي اليوم، و كما ستظل في المستقبل.فإننا، فقط، في سياق موضوع هذه الندوة، نتساءل:

لماذا تتم مصادرة هذا الذوق اللغوي السائد بالملموس الواقعي بفصحى أبوية متعجرفة، أو متحذلقة ملونة كما بالتلفزيون، على أسماع وجداننا الجمعي؟ هل قدر المبدع أن يظل، عندنا، قارئا و كاتبا خاصا كما كان "العالم العلامة" للمرحوم أحمد بوكماخ، حتى وهو يعلم فقط قراءة الرسائل لأهل القرية؟ و عليه، لماذا يصير السائد، أي القاعدة، استثناءا خاصا، و الأخير قاعدة سائدة. يبدو بهذه الأسئلة، ربما، أن كتابة القصة بالدارجة معاكسة للتيار، التيار الحاكم المتعالم طبعا. إننا إذن في صلب إشكال ثقافي لغوي إبداعي مركب.. لا يتطاول عليه إلا المهووسون بالتاريخ و الجغرافية قبل القصة.. أو لنقل، المهووسون بقصة تاريخ و جغرافية المجتمع. كم هم قلائل هؤلاء المهووسون.. و لكن استمرارية لوثة الإبداع لا تحفل بالكم.. و لكي يتلوث الإبداع لابد من الإلمام، أولا، بقدسيته.. اللغوية هنا على الأقل، إذ الاختراق و التدنيس فعلان سابقان على القدسية و التقديس.

4- لا أريد ان اقول،مرة اخرى، أن كتابة القصة بالفصحى طلعت فالراس، لا. و لكنني أريد أن اقول ان شحنة كهرباء الإبداع القصصي لواقعنا قد تحتمل أكثر الانفجار بطاقة الماء الدارج.. لهذا، ربما، لا تنفجر بكتابتها إلا السدود التي شبعت من الوحل المتراكم لسيول الفصحى التي ما عادت تسعف فلاحة القصة بشيء، في رأي هذه السدود.. و ما دام هذا حاصلا، فلماذا لا يتم إسعاف هذه الفلاحة من أو بنفس تربتها، ولو من دون محصول،وللي ليها ليها.. لأن البداية دائما واعرة و محفوفة. فما دام السد قادرا على إرواء ذاته، أولا، بالفصحى، فما ضيره أن يطوح بسماد دارجته على حقول العباد عساها تلتفت (هذه الحقول) إلى خصب تربتها؟

التربة خصبة، و الحق يقال، فمصطفى جباري، مثلا في قصة "ورقة سيدنا موسى"، يحاول فلاحتها بزرع متطور، قرينة "تطوار" الحقول القاعية لدارجة أحواض المدن، ولو أن الباحث الانتروبولوجي حسن رشيق يذهب عكس هذا، بقوله ان قاموس الدارجة يميل أكثر فأكثر إلى التفقير بفعل التوسع الحضري، حتى أنه بات، بنظره، من الصعب التعبير بدقة عن العواطف و الأحاسيس الفرحة أو الحزينة. نعود لنقول إن "التطوار" عند مصطفى جباري، لغة دارجة سريعة، صادمة، مركبة المعنى ولادة القاموس، كما هو الواقع "تماما".. و ليس التطوار بمعنى عياقة القاص و القص..

بينما القاص الأمين الخمليشي، يظل وفيا، للاشتباكات الغائرة لدارجة "حمجيق" الريفية حتى وهو في التيهان الثمل لدروب الرباط بعد الزمن.. الذي لم تنل دوائره من حرارة الوجدان الدارج العائد أبدا إلى "حمجيق"..

على أن دارجة أحمد بوزفور المطلوبة و المشتهاة دائما، خرجت من الجنب، لغة مدرارة آسرة أليمة ملتاعة، لا يجيب، ساردها الغابر الظاهر، والمكتوي بشرور الدنيا و عدوانيتها، قلت، لا يجيب على "اللي كالو مالك"، إلا "مممؤتي" في قصة دارجة بهذا العنوان..

وأما دارجة قصص نورالدين وحيد، فلا أخفي تعلقي بعوالمها، البدوية خاصة، ربما لأنها قريبة جدا من الصور و الأصوات و المحاين و النقايم والريعات التي يختزنها وجداني البدوي.. و ليسمح لي القاص علي الوكيلي، على دارجته التي سمعت بقصصه بها، ولم أقرأ عنها و عنه شيئا، عدا قصة "العمة" التي تنحو إلى تفصيح بعض مفردات الدارجة، كما يفعل إدريس الخوري وهو ينتقي من هذه الدارجة، ما يملأ ثغرات المعنى، من العبارة المغربية المبدعة و المعبرة.. و كما فعل المرحوم محمد زفزاف الذي طبع وطوع العربية بالمغربية..

و ما دمنا على مقربة من الرواية، يمكن اعتبار "زريعة لبلاد" للحبيب الدايم ربي، بدارجتها الكثيفة الحضور، القوية الدلالة، الأصيلة التعبير.. تغريبة "بنورية " نوعية عن /من زمن البادية المغربية الثابت و المتحول و ليسمح لي كل من بث دارجة صحيحة بالاضطرار الفني.. في سياق قصصه، وهم كثر.. لكن المشكل في هذه الكثرة يظل، برأيي، مرتبطا بالملائمة الفنية و الوظيفية، إذ الفرق كل الفرق بين أن نضطر إليه اضطرارا هو الأنسب و الأقوى دلالة أو تعبيرا أو تركيبا.. أو كلهم معا.. و بين ان نعمر بها شوارج القصة و خلاص.. و هذا على كل حال موضوع يستحق وقفة خاصة.

❖ قدمت هذه الورقة ضمن فعاليات ملتقى مشرع بلقصيري الثاني للقصة القصيرة في موضوع "الدارجة في القصة القصيرة بالمغرب"

المثل الشعبي في القصة القصيرة
بين السياقات والوظائف: كتابات بوزفور نموذجا

I. سياقات الاستعمال:

◆ إضاءة:

القصد بسياقات الاستعمال هنا، المثل من حيث وروده في القصة، وقد قسمت هذا الورود باعتبار الشكل إلى موضعين هما:

- العنوان.
- نص القصة الذي يليه.

وذلك تمييزا عن سياقات وروده باعتبار قائله (طفل مثلا)، او موضعه داخل متن القصة (بداية، وسط، نهاية) وغيره.

➢ السياق الأول: العنوان

1 _ المثل الشعبي عنوانا لمجموعة قصصية

كان على القصة القصيرة المغربية، ان تنتظر إلى حدود سنة 1993 كي تصدر اول مجموعة قصصية تحمل عنوانا لها مثلا شعبيا – [1] وقبل ذلك باربع وعشرين سنة أصدر مبارك ربيع مجموعته " سيدنا قدر" التي تتقاطع مع الثقافة الشعبية [*] – والمقصود هنا " صياد النعام " لصاحبها الأستاذ " احمد بوزفور" وظلت هي المجموعة الوحيدة في المشهد القصصي المغربي التي وردت بهذا الشكل.[2]

يشير الأستاذ احمد بوزفور في حديثه عن المثل داخل الخطاب الأدبي بصفة عامة والقصة بصفة خاصة إلى أنه: " لا يستخدم بقصد، إنه يدخل القصة تلقائيا (...) يجري(...) على قلم الكاتب في غمرة حرارة الكتابة ".[3]

وقد يكون هذا الكلام صحيحا إن تحدثنا عن المثل داخل متن القصة، لكنه يدحض إن تعلق الأمر بالعنوان، فلا يمكن أن نقول إن اختيار عنوان " صياد النعام " (وهو عنوان ايضا لأحد القصص الفرعية) والذي تم في اضعف الاحتمالات من بين احد عشر قصة (عدد لقصص المجموعة)، قد كان تلقائيا فكل " عنوان هو مرسلة(...) صادرة من مرسل (...) إلى مرسل إليه" [4] وهذه المرسلة التي تطبع على غلاف الكتاب هي بالضرورة فعل حافل بالقصد. لكن وظيفتها المرجعية _ المرسلة/ العنوان _ باعتبارها أهم الوظائف [5]، تتراجع فلا يمكن أن نعتبر القصص الواردة في مجموعة "صياد النعام " وهي على التوالي (نانا / الفنان/ صدر حديثا/ سرنمة/ الهندي/ صاد/ الساعة اليابانية/ أيها الرقبة/ طرح السر/ ماء/ صياد النعام.) توسعا أو تمددا لهذا العنوان (مع استثناء النص الوارد على

عنوان المجموعة). وذلك لعدة أسباب منها، أن هذه النصوص كتبت في أوقات مختلفة ومتباعدة، وأنها على المستوى المضمون متغايرة، ونفس الأمر بالنسبة لصياغتها فنيا.

2 _ المثل الشعبي عنوانا لقصة قصيرة:

سيكون السؤال المركزي في هذا المحور هو كيف طوع هذا المثل الشعبي "صياد النعام، يلقاها يلقاها" ليتحول إلى عنوان يتمدد داخل النص ويتوسع فيه.[**]

◆ دلالات المثل:

صياد النعام يلقاها يلقاها: يشير إدريس داوون إلى أن وراء هذا المثل قصة خرافية من أن قناصا ارتدى جلد نعامة ليقنص أخرى، فصاده صياد آخر. [6] وتشير المرويات الشفهية إلى أن المثل مرتبط بشخص حفر مجموعة من الحفر لصيد نعامة، وضل يطاردها إلى أن وقع في إحدى هذه الحفر.

ومفاد الروايتين،أننا أمام شخص يقع ضحية لأعمال نفسه. وسأحاول أن أتتبع هذه الفكرة داخل نص " صياد النعام"[7]، والذي يثير من جهة كونه جاء ناقصا، حيث حذف نصفه الثاني (يلقاها يلقاها).

" تركت المفاتيح في باب الكارسونير(...) وجدت نفسي امام الأمر الواقع أحدهم أغلق الباب من الخارج..." (ص257)[***]، يفصح هذا المقتطف النصي الوارد في بداية القصة على انطلاق مشكلة البطل _ الذي يحمل مشعل سرد الأحداث أيضا- فسعيه وراء قضاء حاجته جعله يهمل الانتباه فوقع ضحية هذا العمل. بعد هذا نجد أن القصة تفتح في المثل دلالات جديدة، فالشخصية الآن داخل الحفرة/ الأمر الواقع، أو بتعبير القصة: " في غرفتي الضيقة " (ص258) أو قفص مثلث الأضلاع(نفسها). ويفسح المجال أمام التأمل والاستحضار:"النافذة الضاجة بأصوات ودخان الحافلات "، " عالم الدخان والحديد والزفت يتفرج على الحيوان المحبوس"(ص 258) و" فوق رأسي صندوق الماء، وأمامي الأدراج الخشبية..." كلها مناظر كانت مهملة في زحمة اليومي فأضحت الآن مهربا تأمليا. ويفسح المجال أيضا أمام استحضار لحظات من الزمن الماضي، لحظات غالبا ما يكون فيها محبوسا أيضا: " تركتاني مطروحا على تراب الضريح البارد اللين وخرجتا وأغلقتا الباب" (ص 259). (البطل هنا يتأمل أيضا وهو رضيع كمهرب من "الحبس" وهو حاله أيضا " في تلك الزنزانة الضيقة " التي سحب من " العالم الواسع في ذلك الزمن البعيد" (صص262/261) ليحشر فيها.

ويبدو أن البطل يمعن في الهروب إلى العالم الضيق حيث إنه يحشر نفسه داخل حبسه في الشقة داخل مساحة أضيق " التواليت " ومع هذا يجد مساحة لا محدودة للتأمل. " أنتبه إلى غرابة وضعي وأقول لي: لم أر أحمق منك: تجلس على مقعد التواليت، وتضع

رجليك ممدودتين على كرسي خشبي، وتشرب عصير البرتقال، وتجتر الماضي..." (ص263).

" اما انا فأركب خيالي، وأسافر إلى كل الساحات والآفاق الفسيحة في العالم، ولكن شريطة ان أكون في مكان ضيق... لماذا أولع بالزوايا والممرات والعلب والصناديق والغرف الضيقة؟ بينما يولع خيالي بالآفاق و السماوات" (ص267) إذن يفتح البطل داخل حبسه/ حفرته، منفذا نحو عالم أوسع وأرحب، ويمكن القول إن هذا ما فعله "أحمد بوزفور" بالمثل الموظف حيث فتح آفاقا أخرى، ففي حين وقفت دلالات المثل الشعبية عند تورط " الصياد" فقد حاول هو ان يصف حاله بعد ان " لقاها " وقد حقق هذا، القاعدة التي صاغها " كل نص موظف في نص أكبر منه، يصبح اقل استقلالا واوسع دلالة "[8]. مع إلماح بسيط هو ان النص الموظف هو أصغر في اعتقادي كما، إذا تعلق الأمر بالمثل أو بمكون شعبي آخر لأنه استحضار لثقافة بكل معطياتها (لغة، فكر، نمط حياة...).

طوع المثل إذا، لتصبح دلالته الأولية عتبة تدخل بعدها القصة مجالات أخرى أكثر اتساعا.

➢ السياق الثاني: متن القصة

" المثل نص مكتمل مستقل، لكن بعد دخوله الكتابة يصبح جزءا من نص"[9] وأثناء عملية الدخول هذه، يمكن للمثل أن يحافظ على جسمه تاما – كما هو حال استعماله الإرتجالي الأول_ أو قد يتعرض لبعض التعديلات، كتغييره من العامية إلى اللغة الفصيحة اوعن طريق إيراده ناقصا، وقد يستغل أيضا ببناء قصة له يفكك فيها.

ومثال وروده تاما ما جاء على لسان إحدى شخصيات قصة " ذلك الشيء " (ديوان السندباد: النظر في الوجه العزيز: ص 86):

" الشوف ما يبرد الجوف " وقد جاء هذا المثل في معرض الحوار وبلغة عامية دون حذف أو زيادة لكن هذا لا يعني انه مجرد عبارة مسكوكة وظفها الكاتب نيابة عن جملة عادية. فهو كما يشير "ذ. أحمد بوزفور " المثل في القصة يحيا، ولا يعود عبارة مسكوكة جاهزة. إنه يعيش، ويسير، ويصير، ويتحول."[10]

وفي نموذج آخر تقدم القصة مثلا شعبيا بالعامية لكنه جاء بنصف دواله اللغوية فقط، وقد ورد في سياق الحوار أيضا:

" الأزرق: أنت لا تريد غير الربح، ترى بأي ثمن تبيع الوطن

الأسود: انت ادرى يا سيدي. يقولون: سل المجرب."(ص36)

قال المثل نصف ما لديه وسكت عن الباقي، وهو احد الأمور الشائعة في ضرب الأمثال المغربية. حيث يترك للمستمع/ المتلقي إتمام المثل ذهنيا أو تصريحا، كنوع من التواضع على صدقه.

ملاحظة أخرى حرية بالذكر، هي كون هذا المثل ورد منسوبا لفعل قول جماعي، على غير ما جاء في المثل الأول: (يقولون...) مما يوحي أن المثل هنا يذهب إلى أبعد من قائله داخل القصة.

على عكس النموذج الأول تدخل الكاتب في المثل الثاني وقدمه بالشكل الوارد عليه، وقد تزيد نسبة تدخل الكاتب فيغير" صيغة " ® المثل، ونجد هذا في قصة: "الأعرج يتزوج " من" مجموعة النظر في الوجه العزيز ". جاء على لسان السارد "النار تلد الرماد" (ص66: ديوان السندباد) فتتحول من صيغتها الأولى " النار تخلي الرماد" [11] ويرجع هذا إلى أن المثل لم يأت على لسان الشخصية والتي مهما تماهى معها السارد في هذا المقطع فإنه يظل غيرها. [12] ولا يقف المثل في هذه القصة عند هذا الحد بل تستغل دواله: " النار/ الرماد" في جملة أخرى مشحونة بالدلالة:

" فانطفأت النار، ولمع الرماد" (ص68).

ومثلما استغلت دلالة المثل الأولى عن طريق عكسها، قد يستعمل المثل بطريقة أخرى، فيضرب في لحظة أولى ثم تستغل حكايته في لحظة ثانية، وهو ما يلمس في قصة " الغراب" إذ جاء في النص:

" وقالوا يا ولدي إن الطيور كلها كانت بني آدم ومسخت، وقالو إن الله حين اراد ان يمسخ النملة أعطاها جناحين.

_ كانت امراة.

_ كانت امراة يا ولدي وتزوج عليها رجلها، فرفعت يديها إلى السماء وقالت: اللهم اعطني جناحين لأطير بهما من هذه المحنة، فأعطاها الله جناحين وطارت، ولأنها سمحت في أولادها وتركتهم ربائب مع الناس مسخها الله نملة"(ديوان السندباد:ص 16).

أتى المثل إذا في مرحلة أولى بلغة فصيحة أخرجته عن صيغته الأولى، ثم استغلت القصة قصته فأصبح المثل " موضوعا للكتابة لا أداة لها"[13] وذلك عن طريق بسطه وتحليل مكوناته فتعطى التجربة (حكاية المثل) وخلاصتها (المثل). وقد سبقت الإشارة إلى مثل هذا البسط حين التطرق إلى قصة " صياد النعام " وكيف قام السارد بتمديد هذا العنوان، وبسطه – بطريقة غير مباشرة – وإن كان في هذا النموذج (صياد النعام) قد تدخل ومنح المثل دلالات جديدة.

هذا عن سياقات توظيف المثل، فما هي الوظائف التي يقتضيها هذا التوظيف؟

II. وظائف المثل الشعبي في القصة القصيرة

* عن مفهوم الوظيفة:

سأتعامل مع هذا المفهوم انطلاقا من كونه يعني: " الدور الخاص لعنصر ما داخل مجموعة أو نظام" [14] مع تحوير بسيط يجعلهما يساويان قصة قصيرة.

1- الوظيفة التعبيرية:

المثل الشعبي انبثق وعاش بشكل شفهي لكنه في حال دخوله إلى النص المكتوب يقيد بالكتابة، ويصبح " اقل استقلالا "[15] ويتحول إلى آلية تعبيرية وذلك يقع في نظري من جهتين:

الجهة الأولى: عند دخوله إلى القصة بلغته العامية بحيث يستغل"أداءه الصوتي"®® خاصة في الأمثال المسجوعة:"الشوف ما يبرد الجوف". وتستغل أيضا لغته في محايثتها للّغة الفصيحة، بشكل تنبع وسطها بشكل فجائي، يخلق طاقة تعبيرية كبيرة.

الجهة الثانية: وتتمثل في الطابع الاختزالي للمثل(كخلاصة التجارب) فيوظف للتعبير عن دلالات واسعة بشكل موجز يتناسب وحجم القصة القصيرة. مثلما اختزل مثل " النار تلد الرماد" دلالات عديدة. ®®®

2) الوظيفة الدلالية:

إعتمادا على المثلث المكون من (دال/مدلول/مرجع)[16]، سأقوم ببسط كيفية استفادة القصة من المثل في إغناء دلالتها.

<u>الشكل1:</u>

دال

مدلول مرجع©

و يصبح هذا الشكل بعد ملئه بهذه المعطيات:

- المثل الشعبي و حكاية المثل أو معناه و الثقافة الشعبية بهذا الوضع:

<u>الشكل2:</u>

<u>الدال</u>: ملفوظات المثل الشعبي

المدلول: حكاية المثل أو معناه <u>المرجع</u>: الثقافة الشعبية

1- الدال: و ليس اعتباره هنا مجموعة من الملفوظات، يفيد استقلالها، بل هي كل لا يتجزأ، و معنى هذا أن مثلا من قبيل" الشوف مايبرد الجوف " يشكل دالا واحدا فقط.

2- المدلول: وهو ما يستضمره المثل من معنى أو حكاية.

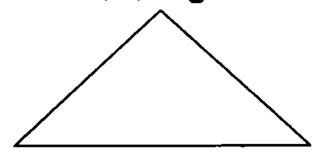
3- المرجع: وهو ما يحيل عليه المثل ليس في الواقع؛ و إنما المصدر الذي خرج منه المثل و يصبح محيلا عليه. وهو الثقافة الشعبية بصفة عامة.

و ما يصدق في هذا المقام على المثل، يجوز على القصة فهي أيضا إلتحام لدال بمدلول مرتبط بمرجع معين:

الشكل3:

الدال = العناصر المكونة للقصة

(ألفاظ، جمل، مقاطع شعرية، بياضات، مثل شعبي...)



المدلول = المحتوى الدلالي للقصة   المرجع = الواقع/الخيال

يدخل المثل ضمن عناصر الدال(الدال هنا يساوي القصة القصيرة كلا) و لا يكون دخوله دالا فقط(ملفوظات المثل)، بل مقرونا بمدلوله، و يحيل من داخل القصة على مرجعه، و حفاظه على المرجع، يفيد في اعطاء صورة من صور مغربية النص©© من جهة ويسمح بتوسيع دلالة القصة من جهة ثانية

نتيجة: يكون استخدام المثل إذا، دالا (من خلال ملفوظاته) و تستحضر حكايته أو معناه لخدمة دلالة القصة و يمكننا أن نجسد هذه العمليات بتطبيقها على مثل" الشوف ما يبرد الجوف" (قصة ذلك الشيء).

فإلى جانب عامية هذا المثل و إيحاءاتها فهو يدخل القصة:

- اولا: دالا ينتظم مع دوال أخرى لصنع دال أكبر هو القصة.
- ثانيا: مدلولا يساند الدلالة الكبرى للقصة و يدعمها.
- ثالثا: مرجعا متمثل في الثقافة الشعبية المغربية، بحيث تشتغل دلالته (المثل)

وفق هذا المعطى باعتباره: "نصا ثقافيا Texte culture، تنجز من خلاله وضعيات لا يمكن تفسيرها خارج مسير ثقافي شعبي" (17) من جهة أخرى يشكل المثل كعبارة «تتسم بالقبول»● دستورا غير قابل للنقض، و نوعا من التواطئ الضمني بين مرسل المثل و متلقيه، فيكون بهذا دالا (مرتبطا بمدلول و محيلا على مرجع) و دليلا (شاهد تدعيم)● يناسب القصة كخطاب لا يعتمد التقريرية.

III. 3)- الوظيفة الجمالية:

إلى جانب الوظيفتين السالفتين، تحضر وظيفة ثالثة هي الوظيفة الجمالية، إذ يمثل المثل مؤثثا جماليا يرصع النص، و يمتع المتلقي، الذي يجد في نص لا يعرفه (القصة التي سيقرؤها) نصا له به سابق معرفة (المثل الشعبي). سواء بشكل محدد (حفظه للمثل)، او بآخر غير محدد (إدراكه أن المثل جارج من ثقافة شعبية يعيش فيها)، مما يخلق كما اشرت نوعا من الامتاع القارئ، و يؤدي المثل هذه الوظيفة بمختلف مكوناته، اللغوية منها (العامية/ قلة الفاظه)، او الدلالية (حكايته و معناه)، او المرجعية (إحالته على ثقافة شعبية محددة).

خاتمة

انطلق هذا البحث من تحديد إجرائي للمفاهيم الأساس التي تشكل حقل اشتغاله، وهي المثل الشعبي والقصة القصيرة (مفهوما ونشأة وتطورا)، وقد خلص البحث إلى أن الأول ضرب من مساواة مضرب بمورد، يتميز بالقبول ويشتهر بالتداول، وهو حال الفصيح والشعبي معا مع اختلاف في اللغة والخصائص، بينما حددت الثانية في كونها جنسا ادبيا سمته الأكثر بروزا قلة الكم.

وقد شهدت بعد نشأتها في الأربعينات تطورا مطردا،إن على مستوى الكم أو الكيف، وفتحت لنفسها آفاقا تعبيرية واسعة، وجعلت تنهل من مختلف المشارب.

هوامش

(1) بنيت هذا الحكم من خلال بحثي في كتاب البيبلوغرافيا لمحمد قاسمي /م س.

(*) تروي الموروثات الشفهية أنه شخص ملائكي يمر في السماء ليلة القدر، ويحقق لمن رآه اي امنية طلبها.

(2) اي ورد عنوانها في شكل مثل شعبي محافظ على عاميته.

(3) احمد بوزفور: الزرافة المشتعلة، م س، ص67.

(4) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998، ص19.

(5) جمال بوطيب: العنوان في الرواية المغربية (مقال) ضمن: الرواية المغربية أسئلة الحداثة، منشورات مختبر السرديات، كلية العلوم الإنسانية، ابن امسيك، دار الثقافة الدار البيضاء، ط1، 1996. ص 193.

(**) ساعتمد هنا قصة " صياد النعام" الواردة في ديوان السندباد ص256 وما بعدها.

(6) إدريس داوون: الأمثال الشعبية المغربية، مكتبة السلام الجديدة، الدار البيضاء، د ط، 2002، ص 162.

(7) احمد بوزفور: ديوان السندباد، طبعة جامعة للمجموعات الثلاث: النظر في الوجه العزيز _ الغابر الظاهر_ صياد النعام. شركة الرابطة، البيضاء، ط 2، 1995.

(***) اكتفي بالإشارة إلى الصفحات على أساس أن الاعتماد هنا كلي على" ديوان السندباد" المشار إليه سابقا.

(8) احمد بوزفور: الزرافة المشتعلة، م س، ص67.

(9) احمد بوزفور: ص 67. م س،

(10) احمد بوزفور: ص 68. م س.

® يستعمل ذ. أحمد بوزفور هذه الكلمة ويعني بها انتقال المثل من العامية إلى الفصحى وهو نفس المعنى الذي اعتمده هنا.

(11) احمد بوزفور: ص68 م س.

(12) نفسه.

(13) احمد بوزفور: الزرافة المشتعلة: م س، ص69.

(14) ناجي التباب: وظيفة الأمثال والحكم في النثر الفني القديم، دار سحر للنشر ط 1، 2004، ص7.

(15) احمد بوزفور: الزرافة المشتعلة، ص67.

®® أوردهذه الخاصية أحمد بوزفور ضمن الزرافة المشتعلة،ص.

®®® بسط هذا المثل ودلالته ذ. أحمد بوزفور من خلال حديثه عن القصة التي ورد فيها،انظر الزرافة المشتعلة، م س، ص68.

(16) سيزا القاسم: السيميوطيقا، حول بعض المفاهيم و الأبعاد، مدخل إلى السيميوطيقا، ج1، منشورات عيون، د ط، د ت.

© تستعمل هذه الألفاظ في المرجع السابق بمعادلات أخرى هي: الفكرة، الرمز، المشار إليه.

©© اشار إلى هذه الفكرة الأستاذ جمال بوطيب في مداخلة القاها ضمن اشغال ندوة" القصة القصيرة بالمغرب" التي عقدت بالكلية المتعددة التخصصات بآسفي (انظر ارشيف الندوة).

(17) جمال بوطيب: الجسد السردي، أحادية الدال و تعدد المرجع، IMBH للطباعة و النشر، آسفي، ط1، 2006، ص65.

● راجع المحور الخاص بالمثل ضمن هذا البحث.

● (المثل لغة الحكيم الذي خبر الحياة) انظر: الجسد السردي، م س، ص 65.

الإيقاع السردي وحداثة القصة القصيرة
- إيقاع الحلم نموذجا -

الطيب هلو

قبل البدء:

يشكل الإيقاع السردي اساسا تبني عليه القصة القصيرة، باعتبارها جنسا منفلتا، حداثتها، وتطور من خلاله ملامحها، وتعدل، بامتطائه، من سماتها التقليدية. فالإيقاع في القصة القصيرة يؤكد أنها، رغم الفرادة والتميز، جنس له جوامع مشتركة تبرز صورته الكبرى وتحدد ملامحه العامة، وترسم له مسارات التجريب الممكنة.

إن تحديد ملامح الإيقاع في القصة كشف للتكرار الغائي، وتعرية للدواخل والدوافع الفكرية والثقافية والنفسية والفنية، كما أنه ضبط لمجرى الحدث والشخصية واللغة، فهو ينظم الفوضى ويبني المنهدم ويكسب التدمير معنى خاصا، هذا المعنى الذي يفسره الواقع والرؤية الإبداعية تجاهه، مما يعطي للتشظي دلالة ويكون للغرابة دليلا.

إننا، بالكشف عن بعض الإيقاعات الحداثية في القصة القصيرة، نرصد المكونات العامة من حدث وشخصيات و افضية، ونعيد بناءها ونملأ فراغاتها بالتأويل للوصول إلى اللحظة الإبداعية المشرقة والفكرة المركزية المقصودة، فدراسة الإيقاع هندسة جديدة للنص وإعادة بناء لمعماره بحثا عن المشترك والعام، الذي قد لا ننتبه إليه في إطار خطة التجريب المتسارعة، الرامية إلى هدم ما تبقى من عناصر القصة التقليدية. ولا تفوتنا الإشارة في هذا التقديم إلى ان كل مكون من مكونات القصة إلا وله إيقاعه الخاص.

إن القصة القصيرة المغربية، التي نحاول من خلال هذه الورقة معالجتها، ليست على خط واحد من التجريب، فمن القصاصين. كما ذكرنا في مقالات سابقة. من لا زال يرسف في اغلال الواقعية ويستعيد نصوصها، ومنهم من يبني نصوصه على مرتكزات رومانسية، ومنهم من يجرب بحذر محتفظا بالمعالم الكبرى للقصة، كوحدة الحدث والزمان والمكان والوصف، ويجرب على مستوى اللغة، عبر شحنها بعناصر شعرية، تقوم على تكثيف الصور وإغراق النصوص بالانزياحات والتناص، ومنهم من يدمر بنية القصة بأكملها،فلا نكاد نعثر على الحدث إلا بصعوبة بالغة،وفي كل مستوى من هذه المستويات درجات يصعب وضع طبقاتها بنجاح، بسبب ما حققته القصة القصيرة في السنوات الأخيرة من تراكم وما برز فيها من أسماء، يحاول كل واحد منها تحقيق التجاوز والتمرد، حتى على إنتاجه الشخصي.

إن المتن القصصي المغربي ينسج إيقاعات حداثية باهرة، إن على مستوى التيمات، أو على مستوى لغة الكتابة، حيث الاحتفاء باللغة القصصية والاعتناء بها معجما وتركيبا وبلاغة، عبر تأسيس ما يسمى ب"القصة القصيدة" أو من خلال الانكفاء على

الذات لاستجلاء همومها والإصغاء لصوت الداخل، أو باتخاذ الكتابة وحديث القصة عن همومها وافتتانها بنفسها موضوعا أثيرا، مما أسس لبنية قصصية نرجسية تمدح ذاتها أو تستجلب المدح عن طريق إظهار التواضع والانتقاص، إضافة إلى خصائص لافتة منها تكسير خطية السرد وخلخلة أنظمة الزمن وتفكيك بنى الواقع الخارجي وتدميرها بشكل سوريالي، يعتمد الغرابة والحلم والتشظي، أو بتعرية خفاياها وكشف مكبوتاتها، دون أن نغفل عن النزوع نحو القصة الشذرية أو الومضة حيث التكثيف والإيجاز والتورية إذ يصبح للفظ أكثر من دلالة، مما يعطي للسياق أهمية تفوق أهمية المعجم، واعتماد المفارقة بين بداية النص وخاتمته، لتحقيق الدهشة والاستغراب لدى المتلقي عبر هذا الغموض اللذيذ، ثم باعتماد إيقاعات الفراغ كالبياض والحذف،واللذين يقومان على استراتيجية حداثية تعطي للقارئ فرصة المشاركة بملء الفراغات وتخمين المحذوفات.

تتكئ القصة المغربية الحديثة على مرجعيات متعددة، إن باطلاع مباشر على هذه المرجعيات، وأهمها النظريات والمذاهب الفكرية والفلسفية والأدبية كالسوريالية والرومانسية والرمزية والوجودية ونظريات التحليل النفسي وبعض النظريات النقدية الجديدة خاصة في فرنسا، وإما بتقليد بعض الإبداعات العربية المطلعة والمتكئة على هذه النظريات والاتجاهات، والخلاصة أن هذه المذاهب الفكرية قد ألقت بظلالها على القصة القصيرة بالمغرب وصبغتها بإيقاعاتها وهو ما سنحاول الكشف عن بعض ملامحه في هذه الورقة.

ولأن الإطار النظري يحتاج إلى دليل تطبيقي ولأن بحث الإيقاع السردي لكافة مكونات القصة يحتاج إلى حيز أكبر سنكتفي بمحاولة الكشف عن الإيقاع السردي من خلال رصد موضوعة واحدة هي موضوعة" الحلم " في متن متنوع يتكون من نصوص قصصية جديدة لأربعة قصاصين مغاربة هم عبد القادر الطاهري ومحمد العتروس وعبد القهار الحجاري وبديعة بنمراح.

إيقاع الحلم في القصة المغربية:

يعد الحلم من المفاهيم الأساسية التي يقوم عليها الأدب الغربي في مدارسه الحديثة من رومانسية ورمزية وسوريالية، فهو يشكل،إلى جانب التخييل والرؤيا والعجائبية، تصورا عاما مؤسسا لأدب حديث، فهو يتماهى مع الرؤيا ومع الجنون ومع التخييل ومع العجائبي، أو هو مطية لهذه المفاهيم جميعا، فالسورياليون . مثلا . أولوه مكانة خاصة لأنه ضد كل ما هو عقلاني أولا، ولأن له قدرة كبرى على إبداع الجديد " حيث اعتبر بروتون أن السوريالية تنهض على الاعتقاد بقدرة الحلم العالية " (1) فهو يتيح للكاتب إمكانات وطاقات تتجاوز ماهو متاح في الكتابة الواقعية، كما أن في الحلم إمكانية تجاوز سلطة الرقيب ورقابة السلطة، لأن الأمر لا يتعدى كونه حلما، الأمر ذاته عند

الرومانسيين، فالحلم عُدّ مجالا خصبا ينهلون منه مواضيعهم ويؤسسون عليه فلسفتهم، فهو عندهم " إيحاء إلى الإنسان بجوهر نفسه وأنه أخص خصائص الحياة وأكثر مظاهرها جدة وأنه في صفائه صورة للنفس الصادقة ورباط ما بين الإنسان والعالم وطريقة لمعرفة ما وراء الشعور وما وراء الطبيعة." (2)

وقد استعملت الرومانسية الحلم أيضا ضد الكلاسيكية التي تقدس العقل، كما ان الرمزية قدست الأحلام باعتبارها رموزا " يغلب عليه الترابط غير المنطقي والاختزال الخاطف للزمن." (3)

إذن، أيا كانت المدرسة التي ينتمي إليها القاص الحداثي، فإن الحلم سيتخذ عنده مكانة عالية للكشف عن دواخل ذاته أولتحقيق التشظي والغرابة أولتمرير الموقف الفكري والسياسي.

ففي مجموعة "رائحة رجل يحترق"(4) لمحمد العتروس حضور قوي للحلم. فالنص الأول في المجموعة، المعنون ب"سارق القمر" (ص 7) يحتفي بالحلم احتفاء بالغا حيث يتخذه القاص مطية لرصد الواقع السياسي العربي،محاولا إثارة بعض القضايا خاصة سياسة التطبيع مع إسرائيل، فالقاص يحاول في هذا النص الانطلاق من القول بأن اليهود إذا سألهم أطفالهم عن القمر إذا غاب،أجابوا:إن العرب قد سرقوه. هذا التوظيف كان جميلا ووضع داخل النص بعناية فائقة حيث ارتبط فنيا بعناصر ثرية،أهمها الطابع الساخر في توظيف الموقف السياسي من جهة، وفي توظيف التراث السياسي من جهة أخرى،عبر استحضار شخصية الحاكم بأمر الله، مع استخدام ذلك كله في إطار الحلم،فيلتقي حلم السارد مع "جنون"الحاكم بأمر الله" وخرافة"سرقة القمر" لإعطاء طابع المفارقة والعجائبية.

يبدأ النص ب"رأيت فيما يرى النائم أني أصبحت متحضرا" لكن الحضارة هنا أخذت مفاهيم سلبية القيمة. إن ملامح الحضارة في "سارق القمر" تتبدى وتتمظهر في (حضارة الحديث . اللباس .العلاقة . المشي . نزع العمامة عند مرور امرأة . طرد الأفكار القديمة . ادعاء الديمقراطية . التصنع...) وأهم مظهر هو صداقة القاص الإسرائيلي، بل إن السلوك الحضاري الأرقى الذي يطلبه الإسرائيلي هو "عندما تريدون أي قمر او أي شيء آخر مهما كبر أو صغر قولوا لنا و سنعطيكم فورا ما تريدون.".

إن السخرية تتجلى تجليات عدة منها أن الإسرائيلي أهدى العربي القمر المسروق، ثم تبلغ مداها عندما يستيقظ " عندما استيقظت لم أستطع أن أتذكر اسمه ولم أكلف نفسي عناء البحث عنه، لكنني أتذكر أنه صاحب قصة القمر الذي سرقه العرب من اليهود الصغار المساكين الدراويش وتركوا ليلهم دجى بغير قمر تتقاذفهم أمواج الظلام الحالك."

وتتقوى المفارقة عندما يستمر الحلم بعد اليقظة، فالحلم مراقب، حيث يحمل بعد يقظته ليساءل حول حلمه ويستعد للجزاء اللامتوقع " اقصف رقبتي يا مولاي، فأنا أستحق أكثر، لكنني فوجئت به يبتسم ويمسح على شعري ثم يقول بتودد ولطف؛ لقد أعجبني ما رأيت فيما يرى النائم. نظر إلى القمر اللامع بين يديه، ثم إلى السيف ثم نظر إلي مبتسما؛

. لماذا لا تكتب وصاحبنا قصة مشتركة "

وفيها إشارات دالة على ثنائية الترغيب والترهيب (القمر . السيف) وعلى سياسة التطبيع الثقافي وأنها آخر مستويات التطبيع لاستمصاء المثقف على التدجين والتطويع، فبعد الاشتراك في كل شيء " حتى قضاء الحاجة بشكل مشترك" فإن المطلوب هو كتابة قصة مشتركة. وقد تعمد الكاتب أن يتم ذلك بعد الاستيقاظ.

إن محمد المتروس من خلال هذا النص يستغل الحلم مطية لرصد واقع سياسي واجتماعي وثقافي موبوء يصعب التعبير عنه بأسلوب مباشر، وإنما لابد من ارتقاء مدارج التخييل والغرابة، واقتراف العجائبي، لأن الحلم . كما اسلفنا . يكسر منطق العلاقات كما هي في الواقع، لكن محمد المتروس لا يقع، رغم الغرائبي، في الإبهام، وإنما يترك مساحات من الوضوح تمكن المتلقي من المشاركة وهذه سمة يفرضها " الموقف الإديولوجي " إذ لا يعقل لنص يسعى إلى التثوير وكسب القارئ ان يلجأ إلى الإبهام او يغرق فيه، ثم في الآن ذاته يحقق غرابته حتى لا يقع في فخ التقريرية والمباشرة. فالحلم وسيلة تضفي الشرعية وتمنح غطاء لقول الممنوع وتسريب المقموع.إن الحلم انعكاس لواقع مهترئ، أقرب إلى الكابوس، واقع أغرب من الخيال، بل يتماهى معه، فأحلام العربي جزء من واقعه، لأنه يملأ بها فراغ الحاضر وضبابية المستقبل، وهو ما حدا بالقاص محمد المتروس إلى جعل الواقع والحلم يتماهيان، فالواقع أشبه بالحلم / الوقوف بين يدي الحاكم بأمر الله، والحلم جزء من الواقع حيث ضياع الأرض الفلسطينية في الحلم هو عينه مرارة الواقع السياسي العربي، وحيث التطبيع الشامل والكلي "ضرورة حضارية " كما جسدها النص منذ البداية:"رأيت فيما يرى النائم أني صرت إنسانا متحضرا."

إن الحلم في "سارق القمر" استمرار لأحلام اليقظة التي بثها القاص محمد المتروس في ثنايا مجموعته الأولى "هذا القادم"(5) وهي أحلام بسيطة وهادئة ووردية.

ففي قصة "أشخاص"(ص31) يرصد السارد صورة الولد الجالس في الركن الأقصى لمدرسة الحي "يحلم.يحلم.. يحلم.. يحلم ببنت حلوة بحذاء جديد بلباس وبالعيد القريب" لكن جرس المدرسة يرن فيوقظه من شروده وأحلامه ففي الوقت الذي كان يحلم بالتفاحة "في يده اليمنى يقضمها يأكل بشره ويضحك". يكتشف بعد أن استيقظ "مرتبكا مرتبكا والخبز في يده اليمنى يقضمه يقضم يقضم" نفس الأحلام البسيطة

تستمر في قصة " الطفل يحلم بالفجر و بالنورس." (ص 43) حيث تبدأ القصة ب" رجل يحلم بالفجر بالبحر بالأقحوان وبالنورس يبحر في العلياء" (ص 44) لكن توقظه مداهمة السلطة لبيته و ينال من التعذيب ما يوقظه من أحلامه البسيطة،وتنتهي بالإشارة إلى صعوبة عودة السجين إلى بيته ومع ذلك تنتقل "عدوى" الحلم ذاته إلى الطفل "رجل وامرأة قد يلتقيان وقد لا يلتقيان لكن الطفل أبدا سيظل يحلم بالفجر وبالأقحوان وبالنورس يبحر في العلياء "

إن أحلام اليقظة تساهم في تعرية الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي شأنها شأن أحلام المنام. فالحلم مطية للكشف وذريعة لإبراز مكامن الخلل في هذا الواقع الكئيب فأحلام اليقظة كشف عن الآمال المخبوءة في نفس الإنسان المقهور و إبراز للمفارقات التي تقض مضاجع البائسين و المقهورين، ورؤيا المنام تعبير ساخر عن التناقضات الغريبة حيث يتحول اللص إلى إنسان متحضر ويصبح المسلوب /الضحية مجرما يتابع..

وإذا كان الحلم عند محمد العتروس مطية لهذا الكشف والتعرية،فإنه عند عبد القادر الطاهري في مجموعته "البرتقالة الوحيدة للموتى "(6) له نكهة خاصة حيث يتخذ من هموم الإنسان مركزا تتجمع حوله كل الموضوعات، يبئر المفارقة وينسج بالسخرية الق النصوص السردية بوعي فائق " لإواليات تجاوز هذا الوضع حتى في حالات اللاوعي مما يجعل من الحلم مرتكزا لهذه النصية ".(التقديم ص 4)

إذا كان محمد العتروس لم يكشف عن بنية الحلم في عناوين نصوصه،وإنما في جملها الاستهلالية فإن عبد القادر الطاهري عكس الأمر،فالنص الذي عنوانه "الحلم" لم يذكر فيه ما يشير إلى الحلم لفظيا، لكنه كشف عن بنية الحلم من خلال التقاطعات السردية حيث تتناوب داخل النص ثلاث حكايات، ومن خلال طابع المفارقة و الغرابة والنهاية العجائبية التي يختم بها النص حيث يتعرف السارد في آخر القصة على الشخص المغطى بالإزار الأبيض و يصيح "إنها جثتي".

وقد أشار د. جمال بوطيب في تقديمه لهذه المجموعة القصصية إلى أن النصوص هي نصوص حلم وأن الحلم يطرد فيها كلها "وبتشاكلات مختلفة غير أن الحلم هاهنا ليس بحثا عن أفق مغاير بقدر ما هو كتابة للأفق المفتقد" (التقديم ص 4)

إن الحلم في هذه المجموعة، سواء أكان حلم منام أم يقظة، تعرية للواقع وكشف لخباياه الموبوءة، ويتم إما بشكل واقعي أحيانا وإما عن طريق الغرابة و التشظي،الذي يخلقه نوع خاص من التقطيع السردي حيث التداخل الحكائي. و يتخذ الحلم أبعادا متعددة فهو النور والحرية "أحلم بالشمس"(ص48) وهو الملاذ الأخير الأمر الذي يبقى بعد أن يضيع كل شيء "لا نملك غير الحلم" (ص 61)، بل حتى الحلم ليس على وتيرة واحدة "ربما حلم هذه الليلة أجمل" (ص62) ويتماهى الحلم الخفي عبر هذه المجموعة بالتذمر

الذي تجليه الأسئلة المأزومة والتي هي اقرب إلى الأسئلة الفلسفية الوجودية،حيث يداهمنا السؤال في كل منعرجات النصوص، فللسؤال حداثته وهو يوازي الحلم في التعبير عن الخسارات و الهزائم الداخلية للذات المتشظية "متى يتقيأ الإنسان الكارثة التي يحملها في أغواره؟"(ص 13) وتعبير عن المآسي اليومية "لماذا كل هذا الجوع و الجهل والموت البطيء؟"(ص46) وانعكاس لوجودية فطرية "لماذا نحمل معنا موتنا؟" (ص 61) ولتفكير وجودي عميق وواع "إلى اين يقودنا هذا الطريق"(ص 62) وتتلخص المآسي كلها حين تنفصل الذات عن ذاتها "فحين يعي وجوده وجسده، يجد نفسه قد صار شيئا غير أناه وتحول جسده إلى جثة يعيها صاحبها" التقديم(ص5) وهو ما تختم به هذه المجموعة القصصية: " جثة من هذه...إنها جثتي."(ص64).

وعلى نفس النمط الغرائبي يسير القاص عبد القهار الحجاري، حيث تتكثف الدلالات في نصوصه بشكل لافت،حتى إن القارئ تطيش به التأويلات. هل يقصد الكاتب ما قاله فعلا أم أن النص ينطوي على معنى ثان؟ خاصة وان النصوص ليست على وتيرة واحدة من الوضوح. فكل نص يخلق طرائقه، ويبتكر خصائصه، مما يحقق هذه الدهشة. وانسجاما مع موضوع الحلم الذي اتخذناه محورا لهذا المقال، فإننا سنحاول الكشف عن بعض هذه الطرائق من خلال هذه الموضوعة، والتي استأثر بها نص " برج الحمار " المنشور في مجموعته الأولى " خنازير الظلام " (7)

يتبدى من خلال هذه القصة ان الكاتب اختار الإنسانية موضوعا، ولأن مثل هذه الموضوعات الفكرية تستعصي معالجتها في الغالب، على الإبداع الأدبي فإن الكاتب اتخذ الحلم صهوة، والمسخ طريقة، وهو ما مكنه من إنجاز المعادلة الصعبة والإجابة عن الأسئلة القلقة، أسئلة الوجود الإنساني. وقد اختار استهلالا خاصا، وهو سرد القصة على لسان الحمار، حيث يصف الحمار أحوال عيشه وتلذذه بها، لكن اللافت للانتباه، في هذه البداية هو ذكر الحمار لفوائد العشب، معرضا بالإنسان وأنه اقل إنسانية حيث يقول:" العاشبون مثلي أصحاء، طيبون، وأكثر وداعة.. بعكس أكلة اللحوم، إنهم أقل إنسانية. حتى الإنسان نفسه ! مفترسون، متوحشون." (ص44) من هنا تبدأ المفارقة فالحمار يشكك في إنسانية الإنسان ويصف لذة عيشه الحيواني أكلا وشربا واستجماما. ويستمر الحمار في وصف حياته الممتعة، وما اعتراها من اكتئاب لمجرد إحساسه باقتراب مالكه الإنسان، مستحضرا ما يعانيه من شتائم وجلد وعفن وتعب، مبرزا موقفه من كل ذلك ومفسرا ذلك ب" الإنسانية" وأنه ليس عجزا ولا بلادة. ليختم المقطع بالأمنية / الحلم:" ونسيت وقع الخطى الذي تلاشى خلف جدار الزريبة. وأغمضت عيني وفي اعماقي تمنيت لو انني انا الإنسان !! " (ص 46)

ويتحقق الحلم / المسخ حيث يتحول الحمار إلى إنسان، ويعيش حياته بما فيها من متع وكماليات (الهاتف. البيت..) لكن السارد لا يدع القارئ دون إمعان في تعميق حيرته، حيث يطرح أسئلة تحدث المفارقة والتشويش عن الأصل: هل الإنسان أم الحمار؟، فالحمار يطرح الأسئلة التي توحي انه الأصل: " تحسست اذني، وقفزت نحو المرآة لأرى شكلي، اهو حلم أم كابوس هذا الذي انا فيه؟! هل صرت إنسانا؟ ! ام تراني في هذيان محموم؟ ماذا جرى لي؟ من انا؟ او بالأصح ما هي ماهيتي؟ "(ص 47)

ثم يطرح أسئلة تشوش على هذا الاعتقاد وتوحي بالمفارقة والغرابة، فذهن السارد مشتت ويعاني من صعوبة الإدراك لماهيته، ويحاول أن يجد لها تفسيرا بالخبل او أكل مادة خبيثة اثرت عليه أو الحمى.. " ربما أكون قد ازدردت نبتة خبيثة او أصابتني حمى أو حدث لي خبل. هل انا إنسان؟ أحقا أنا إنسان؟ ماذا اقول؟ الست دائما إنسانا؟ من قال إنني غير ذلك؟ والحال التي كنت عليها قبل قليل.؟" (ص 48)

ويتجاوز المسخ والتحول شخصية السارد إلى ما يراه في الكون " كل شيء مقلوب في الغرفة. نظرت من خلال النافذة كل شيء على الأرض مقلوب أيضا، الناس في اشكال هندسية غريبة، في الهواء ورؤوسهم متدلية إلى الأسفل، كل شيء مقلوب راسا على عقب،العمارات، السيارات، الأرض، السماء." (ص 47)

وتبدأ رحلة " البحث عن الذات " في طابع ساخر اتخذه الكاتب مطية ليقرب بين جزاي الشخصية حين يفاجأ بالسؤال عبر الهاتف إن كان من برج الحمار، و بعد أن يصب غضبه على فراغ الغرفة يخرج، ليفاجأ بعالم مثالي الغرابة، لا يمت إلى واقع الحياة الواقعية بصلة، ليبئر المفارقات بين عالم واقعي وعالم مثالي يصبح واقعيا، مما يزيد في تأزم النص، ويفتحه على التأويلات المختلفة، هل المفارقة بغرض السخرية والكشف عن واقع مهترئ عبر وصف واقع محلوم به؟ أم ان غرضها فني لإحداث "جمالية المسخ" باعتبارها إحدى الجماليات الحداثية؟

إن النص يعمق المفارقات في الوقت الذي يجعل التماهي قائما عبر الاستخدام الذكي للحلم، باعتباره يمكن من ذلك،عبر الترابط غير المنطقي، وعبر ارتباطه بالخيال. حيث لا ينفك السارد عن العلاقة بالحمار حيث يعيش هذه الذات المنقسمة على نفسها حين تتكرر على مسمعه عبارة " برج الحمار "، في الهاتف، في المحل التجاري، إذ يفاجئه البقال بمجرد وقوفه اما م محله إن كان يبحث عن كتاب " برج الحمار " وكأن معالم ذلك بادية على وجهه. مما حدا به إلى أن يسأل نفسه في ارتباك وقلق:" ومن قال.. قال أريد هذا الكتاب؟ ! " (ص 52) ثم يقتني الكتاب.

و للإيغال في المفارقة يصف المقهى الملوث برائحة الكيف / الحشيش، وعلى بابه يافطة كتب عليها " ممنوع تدخين المخدرات ".

يصف السارد مضمون الكتاب وابوابه وفصوله وأوصاف الحمير، وهي الأوصاف المتداولة عادة في مجتمعنا، ليختم القصة بحوار عميق بين السارد وأحد الحمير مربوط بقرب عمارة، حوار كشف عن صورتين للحمار: الحمار المنبوذ، ومعه كل من له صفة " حميرية " كالتفاني في العمل، وصورة الحمار الرمز "عندهم" حيث تقدير تلك الصفات، ولعل الإشارة إلى الحمار الرمز، الرمز السياسي لأحد الحزبين الكبيرين في أمريكا. ثم الحديث عن رغبة الحمار في أن يحرق كل الصفات السلبية من عجز وجبن، واتخاذ الحمار قرارا بأن يتكلم ويعبر.

وتنتهي القصة بالتشارك في الأحاسيس بين الآدمي والحمار:" ضحكنا ثم بكينا "(ص56)

شكل الحلم في هذه القصة إذن طابعا خاصا فقد كان وسيلة لتعميق المفارقة، من جهة، وايضا لإثارة جملة من القضايا أهمها:

. إعادة النظر في قيمنا الفكرية والحضارية كقيمة العمل والتفاني والوفاء التي بدأت تتلاشى،إن لم نقل تلاشت.

. مراجعة انطباعاتنا الجاهزة ومفاهيمنا المتوارثة، والتي رمز إليها الكاتب بصورتنا النمطية عن الحمير.

- الاختلاف الثقافي بيننا وبين الآخر، وانعكاس ذلك على التصورات والمفاهيم (صورة الحمار في ثقافات الشعوب).

. الطبقية والاضطهاد الاجتماعي لأصحاب المراتب الضعيفة اجتماعيا. وغير ذلك من القضايا التي لا يتسع المقال لذكرها.

لقد حققت قصة " برج الحمار " إيقاع الحداثة، ليس فقط شكليا بتوظيفها للحلم كتقنية فنية حداثية، وإنما مضمونيا كذلك، على غرار القصص المحللة في هذا المقال.

وعلى خلاف توظيف الحلم عند القصاصين الثلاثة، وبأسلوب رومانسي هادئ، وبلغة منسابة ورصينة، تتوغل القاصة بديعة بنمراح في تخوم الواقع اليومي، لتكشف عن إشكالاته الحقيقية، ولتبئر مشاكله العميقة ولتعري اعماقه. فالقاصة في مجموعتيها " ورود شائكة " (8)و " ليلة غاب فيها القمر "(9) مسكونة بهواجس الواقع المتخلف، ثائرة عليه وناقمة على الرضى بمستنقعاته والتسليم بأوهامه. واللافت ان القاصة لم تكتف بتصوير واقعي للأحداث بل قررت الغوص في أعماق الشخصيات. النسوية على الخصوص. لإبراز معاناتهن العميقة، إنها تنويعات قصصية على مقام واحد، كل نص يضيف نغمة جديدة لتكتمل سمفونية هذا الواقع المتخلف.

إن القاصة مسكونة بالتفاصيل، مهووسة بنكث الجراح من خلال كل الأبعاد وفي كل الأزمنة، فقد رصدت بحاستها الإبداعية الثاقبة زوايا متعددة لمعالجة المعاناة.

فالمراة،المحور الأساس لإبداع الكاتبة، مرصودة بشكل دقيق إما في طفولتها حيث المعاناة والحرمان والاحتقار والاغتصاب،او في شبابها حيث الحرمان من الدراسة، أو الزواج المبكر أو العنوسة او البطالة.. او بعد زواجها وعملها من خلال ما تتعرض له من تحرش أو اعتداء وقسوة من طرف الزوج أو استغلال بشع من طرف المشعوذين والدجالين،وهي هائمة تبحث عن الإنجاب، أو فقدان الزوج أو فقدان الحياة.

إن قارئ قصص بديعة بنمراح في أحيان كثيرة قد يكشف التطابق بين أحداث القصة وبين أحداث واقعية، حتى أن اسماء حقيقية قد تقفز إلى مخيلة القارئ لتحل محل الأسماء التي اختارت الكاتبة، لكن الممتع هو النفس القصصي الجميل أثناء الرصد، والدقة في المتابعة والروح الثورية العارمة التي تنضح بها النصوص.

من هنا شكل الحلم بؤرة ضوئية تتجمع حولها الأحداث والمواقف التي تعلنها الكاتبة دون موارية، خاصة في المجموعة الأولى " ورود شائكة " والتي احتل فيها الحلم، معجما وموضوعا، حيزا كبيرا حيث لا تكاد تخلو قصة منه، وسنحاول رصد ملامح هذا الحلم، وإن كان في أغلبه حلم يقظة، يوازي الأمل أو الرغبة والتوق إلى عالم أفضل، ويفضح الإهداء مكامن كل ذلك:" إلى كل امرأة تواقة إلى العيش بكرامة وحرية "

يتجسد الحلم بأشكال متعددة، فهو آيل للسقوط ومعرض للإنهيار ابتداءا، ففي اول قصة "حب او موت" تفاجئنا الكاتبة بهذا النوع من الأحلام "الأطفال يلعبون هنا وهناك يبنون احلاما من رمال" ففي الوقت الذي كنا نتوقع اثناء لعب الأطفال على الشاطئ ان يبنوا قصورا من رمال،نجد انها تبثر مأساة الأطفال الغير المدركة فهم في غفلة عن مستقبل صعب ينتظر، وتستمر قسوة الأحلام في القصة حيث تصورها على انها نار محرقة لا تطفئها إلا مياه البحر حيث يقول الخطيب العاجز عن تحقيق رغبته في الزواج،عندما تخاطبه خطيبته:

" لكأنك تحمل داخل صدرك نارا مشتعلة تسرع إلى إطفائها بمياه البحر".

يقول: ". بل سأطفئ نار احلامي و آمالي التي لم أستطع أن احقق ولو جزءا صغيرا منها..". ولتعميق المأساة تختم القصة بغرق هذا الشاب فتنطفئ أحلامه وأحلام خطيبته التي من يومها لم يرها أحد في المدينة ولا في الحي الذي تسكن فيه، وتستمر أحلام الشخصيات.فالمجنونة في قصة "ماء ودماء " " تأكل وتحلم وتغني"، بل إن حلم النزيلات لا يتجاوز احلام البسطاء "كل واحدة منهن تحلم ان تخرج من ذلك المكان و تعود للحياة ثانية، كل واحدة تغوص بفكرها في ماضيها،متمنية لو تستطيع تغيير قدرها "(ص 10)وهكذا كل الشخصيات تحلم بتغيير واقعها. ونسرد بعض العبارات كما جاءت في المجموعة. لتأكيد هيمنة الحلم:

. احلامها تكبر كلما نضج الزرع (ص 10)

. يتذكر ابوها كل الأحلام والآمال التي نمت معها (ص 10)

. أحلامهم تتعانق من اجل مستقبل افضل (ص15)

. شعرت انها في حلم وحدها في عالم كله خضرة وانوار (ص 15)

. اية احلام ورغبات تسيطر على قلبها وعقلها في هذه اللحظات (ص 17)

. لم يستفيقا من حلمها ويعودا إلى الزمن المدمر إلا عندما احس ان المكان قد خلا (ص17)

. الكلام الحلو... مثل الحلم الجميل (ص 18)

. اما لها تكسرت احلامها خنقتها يد قاسية جبارة كانت تبني احلاما كبيرة على هذا الزواج (ص27)

. اطفئت الأنوار ونامت النسوة الثلاث وكل منهن تحلم بيوم تصبح فيه كرامة المراة مصانة (ص 36)

- الكل يحاول ان يصل ان يحقق ولو ابسط احلامه بالمسكن اللائق و العمل البسيط (ص 56)

. كانت في ليال كثيرة تستيقظ من النوم ودموعها في عينيها،تريد ان تتأكد إن كان موت أخيها مجرد كابوس، ثم تعود إلى النوم لتراه قادما فاتحا ذراعيه فتجري إليه وترتمي في احضانه. (ص 74)

. كان حلمه ان يرى أولاده يكبرون امامه يدرسون و يتخرجون (ص 74)

اما المجموعة الثانية " ليلة غاب فيها القمر" فالحلم لم يحضر بمثل الكثافة التي حضر فيها في المجموعة الأولى، رغم استمرار النفس الرومانسي:

. حلمها ان ترسو سفينتها ذات فجر على مرفأ يضيئه الوعي والحرية (ص 20)

. لالا فطومة الأم، حلمها بسيط، ان تعود كل مساء بالخبز والحنان (ص 21)

. كم حلمت ان تسكن إلى صدر رجل بعد والدها (ص 21)

. العصفورة كئيبة ترثي جناحيها المقصوصين و الأحلام (ص 22)

. و هي تئن تحت وطأة واجب مقدس يؤديه زوجها، تتذكر صورة الرجل الذي تحلم به، إنسان قوي وصادق يحترم المراة وحقوقها، يتطلعان معا إلى غد افضل (ص 23)

. يختلط الحلم بالكابوس، وبين الإغفاء والصحو تتراءى لها أياد سوداء (ص 23)

. و ها الأحلام تحولت كوابيس (ص 25)

. كل السواد والأوهام لا يمكن ان تئد حلمي (ص 26)

. الأيام الصعبة ستجعلك تنسى حبنا وأحلامنا (ص 28)

. إنساقت وراء رغبة جامحة في نفسها، حلم طالما داعبها (ص 31)

. الصبر حلم العواجز يطرح زهور الأماني (ص 42)

- يأتي ذلك اليوم الذي تحلم به كل النساء فيتمتعن مثل اخوانهن الرجال بحقوقهن كاملة (ص 45).

إن استعراض كل هذه العبارات يبرز احتفاء القاصة بالحلم، واتخاذه مطية لرصد الواقع والرغبة الملحة في تغييره، فالشخصيات رغم بساطتها تملك "الحلم " كأقوى حافز نحو التغيير، وتحقيق الآمال رغم بساطتها، فالأحلام ليست موغلة في الخيال بقدر ما هي منسجمة مع الواقع الذي تعيشه هذه الشخصيات.

وفي الختام:

رسمت القصص، التي شكلت مادة هذا المقال،لوحة متنوعة الخطوط والأشكال، وقدمت صورة لتوظيف الحلم في القصة المغربية، باعتباره إيقاعا حداثيا شكلا وموضوعا، وإن كان في المتن المغربي من أفرد للحلم حيزا أكبر، باعتباره آلة فنية، ونذكر على سبيل المثال القاص المغربي " أحمد بوزفور " في مجموعته القصصية الأخيرة " ققنس "

لقد حاولنا من خلال هذا المقال ان نرصد ملمح " الحلم"،لأنه يتيح إمكانيات هائلة وطاقة زاخرة تمكن من معالجة أي موضوع، بل إن المواضيع الحساسة هي أنجح المواضيع التي يعالجها الحلم.

إن الحلم . كما أشرنا . إيقاع حداثي، فهو يفجر الطاقة الكامنة في النص، ويحرر العقل من سلطان المنطق، ويفسح المجال للخيال، فمن خلاله تعبر الرؤية وتخترق حدود الزمان والمكان. لكن تبقى الإيقاعات السردية الحداثية . خاصة في القصة القصيرة . غير مدروسة بالقدر الكافي.

حسبنا في هذا المقال ان نكون قد اثرنا الموضوع، فلا ندعي الإحاطة والاستقصاء، بل يكفي أن ندلي برأينا في جنس أدبي، فيه من الغزارة والتنوع ما يعجز الباحث، وتنوء بحمله الأذهان.

الهوامش

1. خالد بلقاسم:أدونيس والخطاب الصوفي.دار توبقال ط1/ 2000 ص 105
2. د. عبد الرحمن محمد القعود:الإبهام في شعر الحداثة. سلسلة عالم المعرفة ع 279 مارس 2002 ص 152
3. المرجع نفسه ص 96
4. محمد العتروس: " رائحة رجل يحترق "مطبعة تريفة. بركان ط1/ 1998
5. محمد العتروس: "هذا القادم" المطبعة المركزية. وجدة ط1 /1994
6. عبد القادر الطاهري: " البرتقالة الوحيدة للموتى " منشورات الديوان. آسفي ط2006/1
7. عبد القاهر الحجاري: " خنازير الظلام" الطبعة الأولى 2006
8. بديعة بنمراح: "ورود شائكة" مطبعة شمس. وجدة ط2000/1
9. بديعة بنمراح: " ليلة غاب فيها القمر " مطبعة الجسور. وجدة ط1 / 2006

تحديدات مفهومية:

1 – التقنية:

1 – 1 – المعنى اللغوي:

يمارس الإنسان التقنية من خلال فعل الصناعة أوالعمل اوالإبداع (ذهنيا او يدويا)، وعلى هذا المستوى يلاحظ ان هناك ارتباطا وثيق فيما بين التقنية والإدراك فالإختصاص، و يدل على ذلك ان لفظة تقنية وردت في المعجم اللغوي العربي بمعنى:

"اتقن الشيء: أحكمه و إتقانه إحكامه و الإتقان: الإحكام للأشياء، و في التنزيل العزيز صنع الله الذي أتقن كل شيء. و رجل تقن. و تقن: متقن للأشياء حاذق. و رجل تقن: و هو الحاضر المنطق و الجواب (...) و تقن: اسم رجل كان جيد الرمي، يضرب به المثل، و لم يكن يسقط له سهم (...) قال ابو منصور: الأصل في التقن ابن تقن هذا، ثم قيل لكل حاذق بالأشياء تقن، و منه يقال: اتقن فلان عمله إذا أحكمه(...)" [8].

يربط هذا النص التقنية بالاتقان و الإحكام في العمل، لأن العامل / الفنان يصدر في إنتاجه و إبداعه عن فكر متقد وعقل واع "حاضر المنطق و الجواب"، لهذا فكل إنسان ماهر في عمله، يوصف بالحاذق و بالرامي الذي لا يخيب سهمه الهدف.

اما على مستوى القاموس الغربي OXFORD، فإن مدلول هذا الملفوظ جاء بمعنى: " أسلوب أو طريقة معالجة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب أو الفنان. البراعة الفنية. الطرائق التقنية و بخاصة في البحث العلمي. طريقة لإنجاز غرض منشود بدون عيوب". [9]

و القائم بفعل هذا الدال يسمى التقني (Technicien) و معناه في المعجم ذاته:

" التقني، الفني: الاختصاص بالدقائق التقنية لموضوع أو حرفة ما" [10].

يستنتج من هذين التعريفين الأخيرين أن: التقنية يقصد بها كل معرفة علمية تقوم على مهارة خاصة، تهم موضوعا معينا. يقوم بها عامل فني مختص بحقائق الغرض المنشود و التقنية عالجها كذلك المعجم الفلسفي، يعرفها اندري لالاند بأنها:

---

[8] - ابن منظور : لسان العرب، المجلد الثالث عشر، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الاولى، 1410هـ/1990م، ص.ص72-73 .

14 . Oxford Advanced Leanner's Dictionary of current English, Editor Jonathan Crowther, Oxford univesity press, Fifth édition 1995, p 1226.

[10] . Ibid

"مجموعة من العمليات و الإجراءات المحددة تحديدا دقيقا، والقابلة للنقل والتحويل و الرامية إلى تحقيق بعض النتائج التي تعتبر نافعة"[11].

يشير هذا التحديد إلى دلالتين:

أولاها: التقنية وسيلة لتحقيق بعض الغايات والحاجيات شريطة أن تكون محددة بدقة.

ثانيها: التقنية نشاط ينجزه الإنسان.

1 – 2 – المعنى الاصطلاحي:

على ضوء المعاني والدلالات اللغوية السابقة، فإن التقنية: بنية من الصفات والعمليات المنظمة، الخاضعة لتركيب نسقي سواء تعلق الأمر: بما يخص ذاتية التقني المتميز بحضور البديهية والذكاء، والعالمة بالتفاصيل التقنية لما سيقوم به؛ أو بالخصائص البنائية للعمل أوالموضوع المعالجة عناصره الفنية بطريقة محكمة خالية من العيوب، إنها بشكل عام: البراعة الفنية في إنجاز غرض مقصود.

2- مفهوم الأقواس:

" القوس": مفردة مؤنثة، تجمع على أقواس، تدل على القياس و المقدار " قدر قوسين عربيتين أو قدر ذراعين،" [12]. و بمعنى الإنحناء المتخذ شكل نصف دائري (هلالي) مثل: "برج في السماء" [13]. و يدل كذلك على الأداة(الهلالية الشكل) التي ترمى بها السهام.

غير أن لفظ "القوس" لم يستعمل بصفته مصطلحا علميا اجرائيا،إلا بعد توظيفه علامة من علامات الترقيم◆◆، فاختلفت أشكاله الهندسية التبوغرافية (typographie)، و تنوعت معها دلالات استخدامه و أغراضه. بيد أن هذه الأنواع من الأقواس ظلت مشتركة في سمة واحدة أطلق عليها مصطلح: علامات الحصر[14] أو العلامات الصامتة [15].

و هي علامات اشهرها تداولا في الكتابة الإبداعية – القصة القصيرة نموذجا- ثلاث أنواع:القوسان المفردان\ القوسان المزدوجان\ القوسان المعقفان.

---

[11]- ذكر هذا التعريف في موضوع "التقنية" بالكتاب المدرسي: الفكر الإسلامي والفلسفة.السنة الثانية ثانوي، الشعبة العلمية، وزارة التربية الوطنية المملكة المغربية ، دار المعرفة للنشر و التوزيع، الرباط. مطبعة المعارف الجديدة الرباط، ط 1419-1420 هـ/1998/ 1999 م ص 41.

[12]. مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة الاولى ، 1424 هـ /2003 م ، ص 511 .

[13]. نفسه.

[14]د. بن ميس بن عبد السلام : مرشد للطلبة و الباحثين في أعراف الكتابة و الرقانة و الطباعة ، مكتبة المعارف للنشر و التوزيع، الرباط ، دون طبعة ، 1425 هـ / 1985 م ، ص 27 .

[15]. ذ. محمد حمودة و أليفانا الواردينى: موسوعة الإملاء و الإعراب، ثوابث إعرابية – لغوية – أخطاء شائعة، دار الفكر اللبناني للطباعة و اللشر و التوزيع ، الطبعة الأولى، 1998 ، ص9 .

1.2. القوسان (المفردان) / الهلالان ( ) (parenthesis (brackets) / parenthèses.

تتفق معاجم الغربية Le petit Robert)، Larousse، OXFORD) على دلالة جوهرية لهذه العلامة: التي تدرج لفظة أو جملة أو نصا داخلها قصد: الاستطراد والاعتراض، أو التفسير، والتدقيق، أو لإضافة معلومة.

علاوة عن هذه الأغراض، فالهلالان يستعملان كذلك: لإحداث قطع في البناء التركيبي للنص، من جراء إدراج حدث عرضي/ ثانوي في ما بين القوسين داخل الخطاب، مما يتسبب بخلل في النص.[16]

بالإضافة إلى هذه المعطيات، فهما يوظفان بهدف: تحديد المراجع، كما توضع حول الأرقام أو الحروف بالنص.[17]

إذا كان هذا هو تحديد المعاجم اللغوية لمفهوم القوسين المفردين، فإن بعض الكتب التي تناولت باهتمام علامات الترقيم، تورد الهلالين بمعنى حصر:

"أ – الكلمات المفسرة، و ذلك عندما نريد تفسير كلمة في جملة (...).

ب – ألفاظ الإحتراس(...).

ج – العبارات التي يراد لفت النظر إليها (...)."[18]

في حين أضاف الدكتور مهدي فضل الله بعض أماكن استعمال الهلالين في مثل:

" أ – حول الأرقام (...).(...)

ج – حول تفسير أو شرح كلمة صعبة أو قديمة نادرة الاستعمال، وردت في سياق النص(...)".[19]

و يقرن الدكتور بن ميس عبد السلام استخدام القوسين في الحالات الآتية:" أ- لقطع التركيب"السانتاكسي"كجملة ما، سواء لإدخال إضافة ضرورية لفهم الجملة أو شرح كلمة غامضة(...).

ب- لوضع مكافئ لكلمة أو لتعبير أجنبيين. (...)."[20]

---

[16] - Paul robert le petit Robert (dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue Française) dictionnaire le robert, paris. p 1588.

**. سيتم الإشارة إلى هذا المفهوم بملحق البحث رقم:2 .

[17] . Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English , op, cit ,p 1403

[18] -د. اميل يعقوب : كيف تكتب بحثا أو منهجية البحث، جروس برس، طرابلس، لبنان، دط، 1986 ، ص165 .

[19] - د. مهدي فضل الله: أصول كتابة البحث و قواعد التحقيق، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، دون طبعة، 1993، ص-ص 100-101.

[20] - د.بن ميس عبد السلام: مرشد للطلبة و الباحثين في أعراف الكتابة و الرقانة و الطباعة،مذكور، ص-ص 29 - 31.

إن ما يمكن أن يستقرأ من هذه التعاريف والتحديدات،ان القوسين يغطيان من حيث اغراضهما، معاني الحقل اللغوي الأجنبي بشساعته، حيث يعبران عن،الاستطراد أو التفسير او التدقيق، أو للفت الانتباه للمقول، بالاضافة إلى احتمال قطع التركيب بالنص. وهما بهذا قوة (استدراكية تكثيفية توكيدية) تعضدها توظيف نقط حذف بداخل القوسين،دلالة على محذوف من كلام و بتر في النص.

هذه القوة تجعل الكاتب يضمن للهلالين كل ما ينقصه ويتمناه (أو ينقص ويبتغيه متلقيه)؛ عاملا لتحقيقه- داخلها- . فإشهاره، أو تفاديه، فمناهضته. وتجب الإشارة أن القوسين المفردين لهما معادل يتمثل في: الشرطتين العارضتين ذات الإستعمال التفسيري أوالإعتراضي. وهو ما لن يعمل على دراسته في هذا البحث،لخروجها عن ماسطر مسبقا في التعامل مع تقنية الأقواس،المطابق دالها لمدلولها.

2-1- القوسان المزدوجان/علامة التنصيص/الشولتان المزدوجتان.quatation.marks/guillemets(« »)أو(").

يدل استعمال"القوسان المزدوجان"في الكتابة إما على:الاقتباس الحرفي بهدف الاستشهاد،[21]أو "(...)ب- لابراز خصوصية او اهمية لفظ او تعبير او للتنبيه إلى أن اللفظ او التعبير غريب او ان استعماله استثنائي.(...) "[22].

تبعا لهذه التحديدات، يمكن تمييز معنيين لإستخدام "الشولتان المزدوجتان"، يتحدد أولاهما في: ارتباط مع عملية النقل الأمين،الذي يوظف التقارير، والبيانات، والأحاديث المقتبسة- من مصدرها- في أماكن دقيقة ومناسبة، الغرض منها؛ تأكيد صدق حديث المستشهد وغايته.[23]

بينما يرتبط ثانيهما؛ بإثارة الانتباه إلى الكلمة أو الجملة من حيث أهميتها ووزنها كفكرة؛ أو غرابتها، أو خروجها من حكم غيرها.

2-3- القوسان المركنان/المعقفان([ ]). Crochets/brackets

تسجل المعاجم اللغوية والكتب الدارسة للقوسين المعقوفين،بأن استعمالها في النص يروم؛ إتاحة الفرصة للكاتب بنسج معلومة (ملاحظة او تقويما) يضيفها للنص المقتبس منه[24]، ولشد الانتباه لما بداخلهما[25].

---

[21] - Paul Robert Le petit Robert, op, cit, p1060. Petit Larousse : Librairie Larousse, 1972 édition 1980, p 239. Oxford Advanced Learnr's Dictionary of current English, op. cit, p 1403.

[22] - بن ميس عبد السلام : مرشد للطلبة و الباحثين في أعراف الكتابة و الرقانة و الطباعة،مذكور، ص 27 .

[23] -Line Ross : L'écriture de presse, l'art d'informer, gaetin Morin Editeur 1994, p 155.

[24] - اميل يعقوب : كيف تكتب بحثا أو منهجية البحث: مذكور، ص-ص 165 – 166 .

خلاصة أولية:

إذا كان مفهوم "التقنية" لا يعكس فقط الإتقان والإجادة في الصنع والإبداع، وإنما كذلك مستوى يتوسل به لتحقيق غايات تخدم الإنسان المتحكم فيها والموجه لها.

وإذاكان مفهوم"الأقواس"(بأنواعه) عبارة عن: قوسين /موصلين ◆ (قوس/موصل مفتوح (conducteur ouvert). وقوس/موصل مغلوق(conducteur occlusif)) يفصل بينهما عازل (لغوي أو بياض)دالين عن: تنظيم العملية القرائية: نفسا ونبرة صوتية، وتنبيها بما بين القوسين/الموصلين، ثم استعابا فتوليدا للمعنى المناسب.فإن ربط علاقة إسنادية بين المصطلحين (التقنية+الأقواس)، سيضفي على الدال الثاني (الأقواس) سمة الإحكام والإلزام في طريقة توظيفه،فالوعي بدلالاته؛ عوض العشوائية في استخدامه، الموافقة لنفس الكاتب ونفسيته.

يبدو أن الأقواس في ضوء العلاقة الإسنادية المقترحة،انتقل من مجرد الاعتباطية في الاستعمال إلى تقنية (واعية) تسمح بنقل وتوظيف فكرة بؤرة (foyer idée)، ضمن فكرة أخرى عامة في النص الإبداعي،، مستعملة في ذلك أدوات لبنائها والتدليل عليها:

◆اللغة:اللغة الفصحة، أو اللغة العامية، أو اللغة الدخيلة، أو اللغة الشيئية (رموز: أحرف، أرقام، نقط حذف... وغيرها).

◆الأقوال: التعابير المسكوكة، الأقوال المأثورة مثل: النض القرآني أو الحديث الشريف، أو النص الشعري أو النثري السابقان، أوالأ مثال... الى اخره.

غير ان هذا النقل والتوظيف الهادف الى: تكثيف الفكرة النواة وتأكيدها، أوالتفسير أوالتعقيب، أو التعالق النصي، مشروط بضوابط تلقي تقنية الاقواس في القصة القصيرة. فكيف تتحقق هذه المطالب؟.

• سيوظف مصطلح الموصل معادلا للقوس،لأنه يفيد توصيل معنى بما يوجد بداخله.

IV. ضوابط تلقي تقنية الأقواس في القصة القصيرة:

تقوم تقنية الأقواس في القصة القصيرة بعمل الخزان (réservoir)،فهي تحمل وتحفظ مجموعة من المعلومات (الواعية) التي يدركها الكاتب والقارئ (هذا المتلقي إما ان

محمد حمودة و أليفانا الواريدي : موسوعة الإملاء و الإعراب، ثوابت إعرابية – لغوية – أخطاء شائعة، مذكور، ص 14 ، بن ميس عبد السلام: مرشد للطلبة و الباحثين في أعراف الكتابة و الرقانة و الطباعة، مذكور، ص 102 .

Paul Robert : Le petit Robert, op. cit, p-p 513-514.

[25] - أحمد أباعوض : محمد حنديري ، محمد بوجة، أعمارة اعمارة: تدرس الإنشاء واقع و آفاق، الأهداف – المكونات- الطرق التربوية – محاور إنشائية (تطبيقات) – تقويم درس الإنشاء : سلسلة تربوية نظرية تطبيقية (1) افريقيا الشرق، ص43 .

يتفق اويختلف في فهم المعلومة مع باثها) إلا ان هذه العملية لا يمكن الجزم بأن كل قارئ قادر على استيعاب دلالاتها،وذلك لتباين مستويات الكفاية المعرفية لديهم،لكن هذا لا يمنع من تواجد ضوابط تحكم- وتسهل- تلقي ما بين القوسين ولو اختلفت كفاياتهم المعرفية في تقبلها، متخذة اعتبارات مقامية معرفية متعددة، و مضبوطة في عملية استقبالها وبناء معناها، فتكون ذات:

1ـاعتبار مقامي معرفي عام:

الألفاظ و الجمل المؤثثة بين احد أنواع الأقواس تحمل معاني عامة وواضحة، يتقاسم في مرجعية إدراكها و تفسيرها كلا من طرفي عملية الاتصال الأدبي: المرسل (القاص) الواعي لما قصد إليه، و المرسل إليه (القارئ) المشترك مع القاص في الجانب اللغوي - المعبر به- الذي لا ينطوي على الفاظ غامضة أو تراكيب معقدة، مما لا يسقطه في الإساءة إلى معاني النص القصصي.

2ـ اعتبار مقامي معرفي خاص:

العبارات والكلمات المستخدمة لتقنية الأقواس في هذا التحديد، تشترط قارئا متمرسا – إن لم يكن متخصصا – ذا زاد لغوي (يفطن لمكامن التأخير والتقديم في عناصر الجملة، يعرف الجمل الإنشائية من الخبرية، و الإعتراضية من التفسيرية...إلى اخره) بالإضافة إلى استحضاره للعلاقات المنطقية التي تحكم ما بداخل الأقواس و بما يجاورها في النص،هل هي علاقة سبب بنتيجة أم نتيجة بسبب؟بمعنى:أن القارئ يراعي احتمال أن تكون الجملة أو الكلمة المابين قوسين،إما معطى يترتب عنه نتيجة فيما سيأتي من النص، أو ان تكون تفسيرا أو تعليقا أو احتراسا او اختزالا..سابقا عن مقدمات لاحقة في المتن القصصي.

يبدو أن هذه المعايير المحددة للمقام المعرفي الخاص،الضابطة لاستقبال وبناء المعنى لمادة الأقواس، لا يتأتى لكل قارئ(أي قارئ) يتعامل مع النص تعاملا سطحيا، بل إلى قارئ متخصص، متقد الذكاء، يستحلب معنى النص،فيؤلف بينه وبين ما بداخل الأقواس إلى أن تكتمل له الصورة، ويدرك المغزى من توظيف هذه التقنية في هذا المكان دون غيره،وكل هذا استنادا بكفايته اللغوية و المنطقية و الثقافية...إلى أخره.

3ـاعتبار مقامي معرفي محايث:

إذا كانت الألفاظ والعبارات بالأقصوصة مدبجة بتقنية الأقواس،تكتسب قيمتها ودلالتها داخل إطارها المتنى –كون الجمل ذات ارتباط مقامي:السياق العام للنص هو الذي يرسم طريق دلالتها، إذ يمكن العثور على عبارة واحدة موظفة لهذه التقنية، تختلف معانيها و تتفاوت درجات تأثيرها في المتلقي، حسب وضعية ساردها و نفسيته في النص – ولكي يتحقق الغرض المنشود من هذه التقنية،يلزم على القارئ بالإضافة إلى المعطى السابق، نسج مجموعة من العلاقات والروابط بين ما بداخل الأقواس، و الأشياء الموجودة

بالعالم الخارجي، كما بتمثلها و يتصورها هو عن نفسه وعن الآخر و العالم، أي انطلاقا من موقفه الخاص عن هذه الأشياء و الأحداث.

يستشف من المقامات المعرفية الضابطة لعملية تلقي تقنية الأقواس في القصة القصيرة، وجود دلالتين لاستعمالها في الكتابة القصصية، فما هما أوجه تحققهما في القصة القصيرة؟.

V. دلالة استعمال تقنية الأقواس في القصة القصيرة:

تقوم تقنية الأقواس في القصة القصيرة على دلالتين،إذ تمكن السارد من جهة إما بالمباشرة في الحديث أو الإيحاء من خلاله، وتمنح القارئ، من جهة أخرى، القدرة على إدراك معنى ما بداخلها تارة بيسر، ومرة أخرى، تجشمه عنت البحث والتفسير قصد الفهم فبناء المعنى. وعليه، تكون تقنية الأقواس في القصة القصيرة تنقسم دلالة استعمالها إلى:

1. <u>الدلالة الأولى: دلالة مباشرة/ ذات بعد واقعي</u>: تقوم الألفاظ الموسومة بأحد أنواع هذه التقنية على التشارك اللغوي بين الكاتب والمتلقي، وعلى التصريح و الوضوح الذي يعي من خلاله القارئ مضمون و محتوى هذه العبارات والكلمات ومعناها.

ومن ناحية ثانية: على الإشتراك في الرصيد المعرفي و الأدبي بينهما.

2. <u>الدلالة الثانية: دلالة غير مباشرة/ ذات بعد إيحائي</u>: إذ تخرج بفضلها العبارات و الجمل من طابعها الواقعي إلى الصبغة الإيحائية الرمزية، فتشير إلى أشياء و أمور قد تغيب عن ذهن وإدراك القارئ العادي، الذي لا تسمح مداركه اللسانية ومعارفه الثقافية - الضيقة – من التجاوب و إتمام معنى النص،و قد يزيد من إتعاب قارئه عند وضع نقط حذف بين الأقواس، و في مناسبة أخرى توضع رفقة الكتابة الخطية، مما يحتم على المرسل إليه / المستقبل ملء تلك الفراغات والبياضات في النص، و برتقة تلك الفجوات والثقوب في ما بين القوسين لتكميل (optimalisation) بنياتها الدلالية.

معنى هذا، أن الكاتب يسعى من خلال هذه التقنية، إدماج القارئ في تأليف و إبداع نصه معه، فإعطائه معنى جديدا.

❖ <u>*خلاصة*</u>

تنهض تقنية الأقواس في القصة القصيرة على ضرورة:

- ملاءمة كفاية القارئ اللسانية والمعرفية لكفايات القاص.
- ● - قيام القارئ بعمليات منطقية واستحضار السياق النصي أثناء مزاولته القراءة.
- ● - استعانة المتلقي بمعارف ومعلومات خارج نصية.

إن هذه الإعتبارات من شأنها إتاحة الفرصة لمستقبل النص القصصي بالظفر بما هدف إليه الكاتب من وراء هذه التقنية، أو بنسج معنى دلالي جديد – من غير تعسف – الذي تحمله و تحتمله هذه الدوال في شكلها البصري (calligraphie)، هده التقنية الأخيرة تنقسم دلالة استعمالها في الأقصوصة إلى:

- دلالة مباشرة: تكون العبارة فيها مؤكدة هدف الخبر المنقول، والحديث المسرود صدقا أو كذبا.
- دلالة غير مباشرة: تنزح بالدوال من إخباريتها إلى الإيحاء، ممتعة النص أكبر قدر من المعاني المنتجة لذة لدى القارئ في محاولته لبناء دلالات للنص.كاشفة مواقف الشخصيات و نفسيتهم المعبر عنها السارد.

يظهر من الإشارات المذكورة أعلاه،أن دلالة استخدام تقنية الأقواس في القصة القصيرة، تحضر وقت عملية القراءة والتحليل من خلال: العلاقة القائمة بين السمات المأخوذة من جمل النص وكلماته المرسومة بأحد أنواع تقنية القواس، و الخبرات والمعارف المخزنة في ذهن القارئ و ذاكرته.

إن هذه التقنية تجد لها موضعا في الفضاء النصي الإبداعي مع ما هو خارج نصي مكتسب.

وتجدر الإشارة إلى انه إذا كان الشرط الضابط لتلقي تقنية الأقواس في القصة القصيرة متمثلا في المقام المعرفي الخاص فهذا يعني ضمنا انه يشمل المقام المعرفي العام، والأمر نفسه مع الاعتبار المقامي المعرفي المحايث، إذ تلقائيا (اوتوماتيكيا) يضم ما هو عام وخاص.

V. وظائف تقنية الأقواس في القصة القصيرة:

1. وظيفة تكثيفية:

إن أسمى الدرجات التي يمكن أن يصل إليها النص – السردي – القصصي هي: عندما يعيق إمكانية القارئ في الإمساك بمغزاه، فيتعبه و يكده في ملاحقة دلالاته السابحة في المعنى اللامتناهي بالنص (Signification infiniment). لهذا يعمد القاص إلى توظيف بعض التقنيات التي تزود نصه بالتمنع في وجه المتلقي، فيستعمل علامات الترقيم (مثلا) المتنوعة، الحاملة كل واحدة منها عدة وظائف. غير ان اكثرها ملاءمة لغرضه: تقنية الأقواس بمختلف اشكالها. إذ تساهم – من جهة – في تكثيف (condensation) اللغة القصصية، جاعلة من عملية الإسهاب والإطناب في الحكي مختزلا و مكثفا في علامات:( ) أو [ ] أو « » ليعود النص الإبداعي متحررا من ركام الإشارات و التوضيحات اللغوية، التي من قدرتها عرقلة السير السريع لحبكة القصة و لأحداثها، ناهيك عن ترهل

قصد الكاتب القصصي، مما يضيع عن المتلقي فرصة إعمال فكره وخياله الذي يمنحان ويكسبان لعملية القراءة والتذوق جمالية ومعنى.

إن تقنية الأقواس اصبحت تقوم بدور تعويضي تكثيفي كون:" العمل الأدبي لا يعنى بالتحديدات الدقيقة بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض اي أنه يعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاتها اللغوية وطرائق تمثل موضوعاته، ويأتي دور المتلقي بواسطة فعل الإدراك وآلية الفهم ليقوم بعمليات الرد والتعليق والتعويض وملء الفجوات".[26] ومن ثم، فتقنية الأقواس الموظفة في العمل القصصي، تقوم بعملية التعويض والتكثيف هذه، مما يجعل القارئ يقدم على مواجهة المقاومة التي يبديها النص المعالج، وذلك بتأجيج وتسعير قدرته على القراءة الأولى والثانية واللامتناهية (infiniment)... حتى يظهر له النص ماثلا أمامه بكل دينامية، قادرا على مراوغة كل محاولات القبض عن معناه، متبديا بكل حيوية في خفائه وتجليه، في غموضه و وضوحه، في مقاومته واستسلامه....

يتضح مما سبق ذكره،ان هذه التقنية البصرية في الكتابة السردية، تزيد من صعوبة إثبات المعنى أو المعاني التي ينطوي عليها النص، إذ يصبح لكل قارئ من جرائها، يملك تفسيرا بل تفسيرات وقراءات للنص القصصي (الواحد) بسبب الشحنة التكثيفية التي تتضمنها تقنية الأقواس. فكيف إذن تشتغل هذه التقنية في تحميل و شحن ما بداخلها بدلالات كثيفة ؟

شحنة التكثيف في تقنية الأقواس:

❖ التجربة:

(كتابة خطية ...(بياض)) او (كتابة خطية ... (بياض))

الشق (1) الشق (2) الشق (1) الشق (2)

إن ترك تيار (courant) المعنى داخل الموصلين شق (2) مفتوحا لفظا وإغلاقه حسب ما تبثه الدوال في شقه (1)، هو الشيء الذي يربط الجملة / الكلمة بمولد مكثف للمعنى (générateur condensation de signification) فيلاحظ ما يأتي:

- يشير الشق (1) (شق التيار المغلق خطيا) خلال وقت القراءة الوجيز إلى مرور تيار دلالي قوي.

---

[26]. د. بشرى موسى صالح : نظرية التلقي، أصول... و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2001، ص 38.

➢ يشير الشق (2) (شق التيار المغلق ببياض المفتوح خطا) بسرعة إلى توتر (tension) دلالي يكافئ / يكبر قوة المعنى المحرك في الشق (1).

من الملاحظة الأولى والثانية يمكن القول: إن القوس المكثف مشحون دلاليا.

❖ التفسير:

التيار الدلالي الملاحظ ناتج عن انتقال سريع للمعنى نحو الشق (2)،لأن وجود كتابة خطية / العازل اللغوي بالشق (1) في الموصلين / القوسين، يجبر المعنى على التراكم في الشق (2)، الذي يتيح إمكانيات كبرى لإنتاج وتوليد المعنى.

يمكن نعت هذا الإنتقال للمعنى من الشق (1) إلى الشق (2): تيار الشحن الدلالي المكثف (3)، لكونه يجمع بين ما افصح عنه المبدع في الشق (1) وما سيبدعه المتلقي ويتممه في الشق(2).

اما عندما يكون تيار المعنى بالموصلين الغير الواضح الشقين (حالة قوسين العازل فيها بياض فقط) فإن فرق التيار الدلالي بين الشقين ينعدم؛ لعدم تواجد الشق الخطي وتحديده، فيصير بذلك تيار المعنى منفتحا ومحتملا على قراءات متعددة المدلول- مع ارتباط بالسياق- والحالة نفسها في موصلين العازل فيهما لغوي فقط.

❖ استنتاج:

في افق التجربة المفترضة – اعلاه – لشحنة تكثيف تقنية الأقواس، يظهر أن هذه التقنية تروم اختزال اكبر قدر من الدوال واستبدالها بإشارات دلالية سريعة، تمكن القارىء من بناء واستخلاص المعنى أو المعاني المخزونة.

وحتى يحقق الكاتب هدفه، فإنه يعمد أحيانا . بشكل واع . إلى تنسيق بين الكتابة الخطية، والتشكيل ببياض، مما يعطي لهذه التقنية فرصة تعويض ما لم يقله النص.

2_ الوظيفة الميتالغوية:

الميتالغة / اللغة الواصفة /اللغة الماورائية (métalinguistique) هي: اللغة المتحدثة عن اللغة الموضوع، اي: عن اللغة المتحدثة عن الأشياء ؛ بتعبير آخر[27]؛ فاللغة الواصفة تتحدث عن اللغة نفسها.

إنها لغة على لغة، أو قول على قول. بمعنى انها: «صيغة اللغة المخصصة لوصف لغة اخرى أو للتعقيب عليها، اي اللغة – الموضوع» .[28] و عليه فاللغة الماورائية تروم شرح

---

[27]_ رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد لولي ومبارك حنون ، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى، ، 1988 ، ص 31.

[28] . كيرا يلام : سيمياء المسرح و الدراما ، ترجمة : د. رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي،الطبعة الأولى، 1992، ص 238 .

اللغة الموضوع وتفسيرها، أو للتعقيب عليها. والقصد من ممارستها هو التأكد من استعمال طرفي التواصل الأدبي: الباث / القاص، و المتلقي من استعمالهما لسنن / الشفرة (code) نفسه، ضمانا لفاعلية الرسالة المنقولة.

وما دام التحديد المفهومي لتقنية الأقواس بأنواعها الثلاث افاد ان من دلالات استعمالها هو:التفسير أو الاستطراد لأجل التعقيب ثم إثارة الانتباه لما بداخلها. وهذا كله قصد إحداث قطع تركيبي في النص للمزيد من الإيضاح والشرح فالإفهام. فإن هذه المعاني لتقنية الأقواس تكون مطابقة لوظائف اللغة الواصفة في النص (القصصي).

3. الوظيفة التناصية:

كشفت التحديدات المفهومية لتقنية الأقواس ان من بينها ما يفيد الإقتباس من نصوص اخرى قصد إثبات صحة الخبر المسرود (لأهميته) المطابق لما استشهد به.هذا النقل هو ما يصطلح عليه في النقد الأدبي بالتناص (Intertextualité) الذي يعني:" تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة".[29] اي تفاعل النص الأصلي مع نصوص سابقة عليه او معاصرة له، بشكل يستوعبه في عمليات النسج تحويلا: حوارا أو معارضة.

و عليه تكون تقنية الأقواس في نوعها "القوسين المزدوجين " (guillemets) تقوم بالوظيفة التناصية، منبهة القارئ – في كثير من الملفوظات – بأن ما بداخلها هو بمثابة متفاعل نصي ذي طبيعة مختلفة باختلاف مرجعياتها (الدينية، الأدبية، الفكرية.... إلى اخره). متخذة شكل علاقة تفاعل داخلية / ذاتية (تعالق مع نصوص الكاتب نفسه)، او خارجية / غير ذاتية (تعالق النص الحديث مع نصوص سابقة عليه أو معاصرة له).

❖ الخلاصة الأولية:

يبدو ان تقنية الأقواس اثرت القصص القصيرة بعدة وظائف، ملبية بذلك غاياتها الفنية، وحاجياتها الفكرية المرتبطة براهنيتها، مكثفة اللغة، أو مفسرة إياها أو معقبة عليها، أومتداخلة في علاقة مع نصوص سابقة عليها أو معاصرة لها.

فمن جهة التكثيف، فإن سمة تقنية الأقواس تظهر بالأقصوصة من ثلاث أوجه:

1 - الحذف: المتمثل في نقط البتر بالنص، الدالة على الفراغ، والصمت الموحي بمعاني تأويلية، محكومة غالبا بسياق النص، معوضة بالتالي دوال وإن كانت على المستوى الإبلاغي مكافئة لما تريد قوله، فإنها قاصرة عنها على المستوى الدلالي.

---

[29]. د.محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،الطبعة الثالثة،يوليوز1992 ،ص 121 .

2 - الإقتصاد و الإختزال: القائم على دوال قليلة العدد و محدودة، المنتجة لمدلولات متعددة بدل الإسهاب في الكلام و تمطيطه.

3- تظافر العاملين الإثنين في آن داخل تقنية الأقواس (كتابة خطية في أحد شقي الموصلين و بياض في الآخر

أما على مستوى الوظيفة الميتالغوية، فإن أول ما تقوم به هذه التقنية في أحد أنواع الأقواس هو: توفير سنن /شفرة (code) مشترك بين المبدع والمتلقي، والتأكد من استعمالها له قصد ضبط النص، بشرح اللغة الموضوع، وإرشاد القراءة وتوجيهها، بالتعليق عن اللغة المتحدثة عن الأشياء،مع احتمال القيام بدور الاحتراس في الحديث.

علاوة على هذين الوظيفتين في تقنية الأقواس، هناك الوظيفة التناصية التي تتناول دراسة النصوص المنقولة / المتحركة (السابقة أو المعاصرة) في النص المركزي (الحديث)، وكيف أصبحت جزء من النص الأصلي و مكونا من مكوناته، الهدف منها تدعيم الكاتب لموقفه أو تجاوزه، و إثارة القارئ لخصوصية ذلك اللفظ أو العبارة. مكتسبة بذلك دلالات جديدة حسب سياق النص.

بالنظر إلى الغنى الوظيفي لتقنية الأقواس في القصة القصيرة، فإن غايتها تبقى خدمة الوظيفة التواصلية: كونها منتسبة لخانة علامات الترقيم.

وعليه، تكون تقنية الأقواس في وظيفتها التواصليةتسعى لخدمة المتلقي في توفيره علامات تسهل القراءة والإفهام، مقسمة أجزاء جمل النص، معينة مواضع الحصر، مثيرة إنتباه القارئ إلى الدوال ذات الأهمية والغرابة والإستثنائية في الإستعمال، حتى يكسبها دلالة تناسب سياق النص و معناه العام.

سنعمل الان في هذا المحور على تجريب و اختبار ما تم طرحه بخصوص:

1 . الإختلاف القائم على صعيد البناء الشكلي – خاصة الوحدات البنائية الثلاث – بين القصة المغربية التقليدية البناء وحديثه، على أن هذين الصفتين (التقليدية والحديثة) غير متعلقتين بالزمن، (هناك قصص حديثة زمنيا، لكن تقنية بنائها التي تظل محافظة على تسلسل الوحدات الثلاث للقصة القصيرة (بداية – وسط – نهاية) وإن تغيرت على مستوى اللغة المتنقلة " من اللغة الإخبارية – السردية إلى اللغة الإيحائية – الو صفية". [30] مع تحول في الضمير السردي من "الأخر"(المخاطب أو الغائب) إلى "الأنا" القاص.

هذا التباين ستحاول هذه الدراسة إثباته من خلال المجسمات الرياضية المناسبة.

2. فحص نجاعة تقسيم دلالة استعمال تقنية الأقواس في القصة القصيرة نموذج:

---

[30]) د. نجيب العوفي : القصة القصيرة ين سؤالي التجنيس والتحقيب ، مذكور ، ص 25 .

"قتلتنا الجثة ".

3. تحليل الوظائف المنوطة لتقنية الأقواس بهذا الفن الإبداعي في جوانبها:

✓ التكثيفية: التي سيعمل للبرهنة على وجودها، الإعتماد على ما تم افتراضه في شحنة التكثيف بهذه التقنية.

✓ الميتالغوية / اللغة الواصفة: دراسة تطابق اغراضها مع ما بداخل الأقواس.

✓ التناصية: تجدر الإشارة هنا إلى ان هذه الوظيفة تشترط قارئا، و دارسا يمتلك رصيدا معرفيا واسعا، حتى يتمكن من تبيين المتفاعل النصي (النص المتحرك) في النص الحديث.

وبناء على ذلك، ستتم دراسة بعض النماذج في " قتلت الجنة " التي تم التمكن من استيعابها و تحديد نصوصها المرتحلة.

I - تمحيص فرضية الاختلاف بين الشكل البنائي التقليدي للقصة المغربية القصيرة والحديث:

لفحص هذه الفرضية القائمة على الاختلاف بخصوص البناء الفني للقصة المغربية القصيرة في شكلها التقليدي والحديثستتم المقارنة بين أحد رواد الأقصوصية المغربية،القاص:عبد المجيد بن جلون في أقصوصته "الأسيرة"وإحدى قصص مجموعة " قتلتا الجثة "المدروسة نموذجا في هذا البحث.

♦*بيان طبيعة البناء الفني في القصة المغربية القصيرة:*

<u>1– طبيعة الشكل البنائي في النص القصصي" الأسيرة".[31] لعبد المجيد بن جلون:</u>

يتكون هذا النص القصصي من بداية ووسط (عقد) فنهاية (حل)، مرتبة احداثها ووقائعها على خط حكائي متسلسل. ويمكن تمثيل هذا البناء من خلال الخطاطة التالية:

الزاوية (A) = البداية.

الزاوية (B) = الوسط (العقدة).

الزاوية (C) = النهاية (الحل).

بحيث الزاوية (A) / وحدة البداية في القصة القصيرة " الأسيرة"، ينطلق منها السارد واصفا الجو الرهيب الذي يعيشه محمود في الغابة، متذكرا مقتل اخيه وذكريات طفولتهما، في حزن ويأس وغضب ؛ متجهة –بتنام– في الصعود إلى الزاوية (B) / الوسط، التي تبلغ ذروة عقدتها لحظة دخول محمود بيت الجنرال،وقتله وخطف ابنته؛ منحدرة بعد

---

[31] عبد المجيد بن جلون"الأسيرة" ضمن: أنطلوجيا القصة المغربية القصيرة : د.محمد برادة ود.أحمد بوزفور، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل،دون طبعة،2005 .ص ص 16-18

ذلك صوب الزاوية (C) / النهاية، التي تتجلى في: فراق المتحابين، ابنة الجنرال المقتول، وخاطفها وآسرها في وجوده وغيابه.

هذا الأمر يبين أن اقصوصة " الأسيرة" ذات طبيعة تقليدية، تعتمد الوحدات الأساس الكلاسية في الهندسة الفنية للقصة القصيرة

(الزاوية (A)/ البداية← الزاوية (B)/ الوسط (العقدة)← الزاوية (C)/ النهاية (لحظة التنويه)).

2- طبيعة الشكل البنائي في اقصوصة "عنكبوت"[32] للقاص محمد عزيز المصباحي:

تم نسج هذا النص القصصي على نظام التفقير، الذي أخفى معالم الوحدات البنائية الثلاث، مخلخلا تسلسل الخط الحكائي للنص، جاعلا القارئ يحس بتنافر واضطراب دلالي بين الفقرات، مما يؤدي إلى تعدد احتمالات تنظيمها،إذ يمكن ترتيب الفقرة 1 (الشياطين الصغار) بعد الفقرة 5 (عنكبوت نموذجي)، أو بعد الفقرة 3 (أناي الأخرى) وغيرها من الاحتمالات... وذلك حسب قدرة القارئ على تنظيم الفقرات تنظيما تعاقبيا معقولا.

ولتوضيح هذا الافتراض في القراءة التي تهز البنية الشكلية للأقصوصة. سيتم العمل على تمثيل ذلك برسم مجسم مخروطي الشكل، تتعدد زواياه بتعدد الفقرات بالنص، مرخصة للمتلقي الانطلاق من أي زاوية /فقرة إلى أخرى دون مراعاة الترتيب الهجائي لها، وإنما لحكم مجاورة المعاني فيما بين الزوايا (الفقرات بالنص). والخطاطة الآتية تبين هذا:

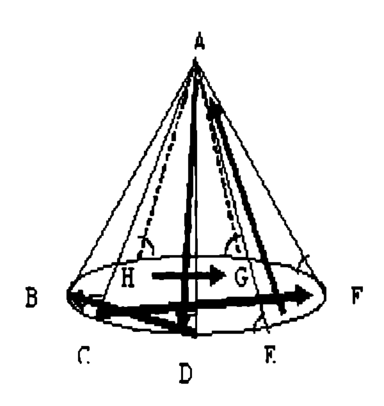
الزاوية A = الفقرة 1

الزاوية B = الفقرة 2

الزاوية C = الفقرة 3

---

[32] محمد عزيز المصباحي : "العنكبوت" ضمن المجموعة القصصية:قتلتنا الجثة.الإشراف الأدبي:أنيس الرافعي،عبد الهادي السعيد،محمد اشويكة،زهير فخري،سعد الو رزازي للنشر.الرباط.الطبعة الأولى،2005،ص . ص15-20.



الزاوية D = الفقرة 4

الزاوية E = الفقرة 5

الزاوية F = الفقرة 6

الزاوية G = الفقرة 7

الزاوية H = الفقرة 8

فالقارئ عند قراءته يكتشف أن هذه الزوايا / الفقرات غير مرتبة ترتيبا تعاقبيا، فيحاول تنظيمها حسب مضمون كل واحدة منها والمكملة لدلالة الزاوية / الفقرة المجاورة لها.

وعليه، تكون إحدى احتمالات ترتيب هذه الزوايا حسب قراءة: تنطلق من الزاوية (H) / الفقرة (8) (قارئي الافتراض)،التي يوجه فيها السارد حديثه إلى قارئه المفترض،الذي نصب له قبرا(النص) ؛ مارا بالزاوية (G) / الفقرة (7) (وقاحة)، واصفا كيفية تلاقيهما، مؤ طرا قراءة في خانة العناكب (القراء المفترضين) ؛ مستميلا إياه في الزاوية (E) / الفقرة (5) (عنكبوت نموذجي) لاستماع خرافة العنكبوت الأخر،الذي لن يفهمها إذا لم يفهم خرافته مع شياطينه الصغار بالزاوية (A) / الفقرة (1) (الشياطين الصغار) التي استيقظ فيها على دعوة السارد بأن يصبح على خير في الزاوية السالفة في هذا الترتيب، واصفا في هذه الزاوية (A) كيف يعيش العنكبوت الأخر وسط شياطينه الصغار بين سكونهم، وضجيجهم في الزاوية (D) / الفقرة (4) (الضجيج يحتد) التي لم يوقظ العنكبوت؛ لينتقل الحكي الى الزاوية (B) / الفقرة (2) (منولوج داخلي) منتقلا السرد معه من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم،العائد إلى العنكبوت الأخر في حديثه مع نفسه، بعدها تأتي الزاوية (C) / الفقرة (3) (أناي الأخر)، ليعلق السارد فيها عن حال هذا العنكبوت، إلى أن يصل في النهاية الى الزاوية (F) / الفقرة (6) (نبوءة) التي اسدل فيها الستارة عن حياة رديئة لعنكبوت وقح، حفر له النباشون (القاص) قبره (النص).

بناء على ذلك يتضح ان الأقصوصة " العنكبوت"، تسير في خط حكائي يتجاوز ويقفز الترتيب الهجائي للزوايا / الفقرات، منطلقة من الزاوية (H)/ الفقرة(8)←الزاوية (G) / الفقرة (7)← الزاوية (E) / الفقرة (5)← الزاوية (A) / الفقرة (1) ← االزاوية (D) الفقرة (4)← الزاوية (B) / الفقرة (2) ← الزاوية (C) / الفقرة (3) ← لزاوية (F)/ االفقرة(6).

إن هذا الاحتمال وغيره من الاحتمالات في القراءة التي سمحت بها الكتابة القصصية الجديدة، هو ما يميز بين الشكل الفني المضطر الترتيب في القصة المغربية القصيرة الحديثة(العنكبوت). عن الشكل المتسلسل الترتيب والمحافظ عليه في الأقصوصة المغربية التقليدية(الأسيرة).

II تمحيص فرضية دلالة استعمال تقنية الأقواس بالقصة المغربية القصيرة: قتلتنا الجثة- نموذجا.

1. فحص الدلالة المباشرة:

✓ نموذج 1:

ينسج القاص محمد عزيز المصباحي في الفقرة 1 من النص " بصمات " كلمة "الصهد"[33] بين قوسين مزدوجين، مشتركا في فهم دلالتها كلا من القاص ومتلقيه، لإشتراكهما من ناحية الرصيد اللغوي أولا، ومعرفة الواقع المتحدث عنه ثانيا، الذي تأتي ظواهره الطبيعية البشعة والقاحلة، ومظاهر الحياة الإنسانية القبيحة و الجافة في النص تعضيدا على سلبية الكلمة ومن ثم الواقع المباشر، الذي تمجه النفس.

✓ نموذج 2:

تأتي لفظة (اطحن)[34] في الفقرة 5 من اقصوصة "العنكبوت" موشومة بقوسين مفردين تعبيرا مباشرا للسارد عن نفسية الشخصية المتحدث عنها و سلوكياتها، محدثة بذلك وقعا في المتلقي، كاشفة له الحالة النفسية الشبيهة بحاله وواقع مجتمعه المتردي.

2. فحص الدلالة الغير المباشرة:

✓ نموذج 1:

في نص "مراكش" لمحمد عزيز المصباحي الفقرة 4 "الحكاية وما فيها "، يخرج الخطاب في فقرة منه من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم في: ألا شك انني لا استحق كل هذا الاهتمام.... و ربما استحقه....لاشك انني نادر....لا اظهر في الحياة بكاملها إلا مرة

---

[33] د. محمد عزيز المصباحي :"بصمات" ضمن المجموعة القصصية:قتلتنا الجثة،مذكور،ص9،ص11.

[34] د. محمد عزيز المصباحي :"العنكبوت" ضمن المجموعة القصصية:قتلتنا الجثة،مذكور،ص18.

واحدة؟[35] في هذه العبارة يقفز الحديث من سطحيته التي يمكن فهمها، إلى الإيحاء في الخطاب الدال عن اضطراب الشخصية الساردة، المعبرة عن ما يخالج نفسها، مترددة في اتخاذ موقف من حالها، عاكسة روح الإنسان المغربي الخانع – الثائر في صمته؛ وما يزيدها غموضا وعدم المباشرة في القول، حضور بنيات الحذف بالجملة، مما يسمح للقارئ بإضافة المعلومات التي تبدو له متساوقة مع سياق النص والمكملة لبناء معناه.

✓ نموذج 2:

في قصة "ثرثرة امام كأس" يورد القاص عبارة (بيني وبينك)[36] في الفقرة الخامسة بين قوسين مفردين، تدل على أن السارد أخرج هذه العبارة من المباشرة في الخطاب وخصوصيته بينه وبين محاوره إلى الإيحائية في التعبير، محيلة بذلك إلى الحالة السائدة في المجتمع والمتمثلة في الانطواء والجبن من مواجهة الآخر، وعدم القدرة على الحديث إلا في غيبته، وهو ما يدل عليه السياق الذي وردت فيه هنا الدال المرقم. الكاشف عن وظيفة احتراسية تتجنب المباشرة،إذ تبين من خلالها أن السارد يحرص على أن لا تؤدي به العبارة المرقمة برد فعل عنيف من جانب محاوره(الإنسان عموما\المتلقي)، الذي قد يقوده رد فعله إلى الاستجابة لمبادئه، والتشبث بمواقفه السلبية، أو رفض فكرة زوجه العجيبة، وخيانتها.

استنتاج:

يظهر من العمليات التجريبية السالفة،ان دلالة استعمال تقنية الأقواس بالقصة القصيرة "قتلتنا الجثة" تحضر تارة بدلالة مباشرة و اخرى بدلالة غير مباشرة، محدثة قطعا تركيبيا في النص الذي يستعصي لحامه مع باقي فقرات النص، إلا إذا استعان القارئ بالاعتبارالمقامي المعرفي العام المشترك مع باث الرسالة في الجانب اللغوي، ثم الاعتبار المقامي المعرفي الخاص، الذي يقوم من خلاله بعمليات منطقية، ترتب وحدات النص حسب سياقه العام. فالاعتبار المقامي المعرفي المحايث المرتبط بسجلات القارئ المعرفية الخارج نصية.

III ـ تمحيص فرضية الوظيفة التكثيف لتقنية الأقواس بالقصة المغربية القصيرة: "قتلتنا الجثة" نموذجا.

إذا كانت القصة القصيرة تقوم على الإيجاز في خصائصها الفنية،فإن تقنية الأقواس تسعى القيام بهذا الدور في جانب يتمثل في تكثيف اللغة؛ وللتأكد من صحة هذا الطرح، سيعمل على تجريبه عن متن القاص محمد عزيز المصباحي القصصي:

---

[35] د. محمد عزيز المصباحي :"الحكاية وما فيها" ضمن المجموعة القصصية:قتلتنا الجثة،مذكور،ص25.

[36] د. محمد عزيز المصباحي:"ترثرة أمام كأس" ضمن المجموعة القصصية: قتلتنا الجثة،مذكور،ص58.

✓ **المثال 1:**

اختزال السارد في نصه " بصمات " الفقرة 1، دوالا كان القصد منها الدلالة على عدم وقوع فعل الشغل ومكانه في المدينة التي سافر إليهاوذلك باسم مكان مصدره ثلاثي تام التصرف، على وزن "مفعلة " هو (مشغلة)[37]، عاملا بذلك على تحقيق ميزة القصة القصيرة المتمثل في: الاقتصاد على مستوى اللغة، التي أتاحت من خلال هذا التركيب السريع الإيقاع، والكثيف الدلالة للمتلقي الإسهام الفعال في القراءة.

✓ **المثال 2:**

يقول السارد في نص " بصمات " الفقرة 7:

(وعنداك ... وحضي راسك ... و دبر راسك ...)[38]

الشق 1 الشق 2 الشق1 الشق2 الشق 1 الشق2

❖ **التجربة:**

إن ترك السارد لتيار (courant) المعنى داخل الموصلين / القوسين في شقه (2) مفتوحا (شق نقط البتر) وإغلاقه كتابيا في الشق (1) (الشق اللفظي)، هو الشيء الذي يربط الكلمات بمولد مكثف للمعنى (générateur condensation de signification) فيلاحظ ما يأتي:

- **يشير الشق (1) (شق التيار الدلالي المغلق كتابيا) خلال وقت القراءة الوجيز الى مرور تيار دلالي قوي، يتجلى في التنبيه وإخلاء المسؤولية عن عاتق السارد.**
- **يشير الشق (2) (شق التيار الدلالي المغلق ببياض) بسرعة إلى توتر (Tension) دلالي يكافئ أو يكبر قوة المعنى المحرك في الشق (1)، حاملا طاقة احتمالات دلالية تثير متخيلة القارئ ببرتقة ثقوب الشق (2)، شريطة أن تكون ذات علاقة بالمثيرات التحذيرية والوعظية في الشق (1).**

من الملاحظة الأولى والثانية يمكن القول: إن القوس / الموصل المكثف مشحون دلاليا.

❖ **التفسير:**

التيار الدلالي الملاحظ ناتج عن انتقال سريع للمعنى نحو الشق (2)، لأن وجود (عازل لغوي) بالشق (1) في الموصلين أجبر المعنى على التراكم في الشق (2) (المغلق ببياض)، مما أتاح إمكانية كبرى لإنتاج المعنى وتوليده من طرف المتلقي.

---

[37] د. محمد عزيز المصباحي :"بصمات" ضمن المجموعة القصصية:قتلتنا الجثة،مذكور،ص9.

[38] نفسه،ص12.

هذا الإنتقال للمعنى من الشق (1) إلى الشق (2) يعطي تيار شحن آخر يمكن نعته بتيار الشحن الدلالي المكثف (3)، لكونه يجمع بين ما افصح عنه السارد في الشق (1)، وما أبدعه القارئ وكمل معناه في الشق (2).

❖ استنتاج:

في افق التجربة المقدمة لشحنة التكثيف بتقنية الأقواس، يتضح أن تقنية الأقواس المرقمة لهذه العبارة، رامت اختزال أكبر عدد من الدوال، و استبدالها بإشارات دلالية سريعة، متيحة فرصة للقارئ بمواجهة المقاومة التي أبداها النص الإبداعي في هذه العبارة،مؤججة قدرته على القراءة الأولى و الثانية و اللانهائية... إلى أن تظهر له العبارة ماثلة أمامه بكل حركية، قادرة على مراوغة كل محاولات القبض عن معناها، متبدية في خفائها و تجليها، في غموضها ووضوحها، في مقاومتها و استسلامها....

✓ <u>المثال 3:</u>

جاءت تقنية الأقواس في عبارة:(......... <u>إلى آخره</u>)[39] بنص" غواية " مكررة

الشق 1 الشق 2

سبع مرات، بعد وصف لحالات الشخصية و هيأتها و وضعياتها... مكثفة بذلك الوصف الذي من شأنه عرقلة مسار الحدث و تعطيله.

بناء على هذا المعطى، فالشخصية الساردة في نص "غواية "تركت الشق (1) مفتوحا، متهيئا لتقبل شيء من المعلومات الإضافية، شريطة ملاءمة تحديد السمات المذكورة في النص بخصوص:

<u>أ. السمات النفسية ومثيراتها</u>: المتمثلة في: غواية الأنثى " الوردة ": "انفلت من بين يدي الحلاق، عطرا و الوانا متعرجة، مائلة منسابة ".(ص 30). وأحاسيس وانفعالات حارس المستودع وافعاله (تخذير حواسه، فعل الانتظار) (ص 32).

<u>ب- السمات الجسمية</u>: هيأة (وحيد القرن) عند خروجه:"مهندمايضع على عينيه نظارتي "رايبان".(ص 31).

و مظاهر الأنثى " الوردة " الجسمية: " (...) مرخية الشعر، فوضوية (...) تنفرج الشفتان و تبتسم الزرقة في العينين ". (ص 35).

<u>ج- سمة الوضعيات</u>: حيث يتم وصف مظاهر و تصرفات، كوصف وضعية أجساد الأموات عند توقفهم بالمستودع، و استئنافهم الرحيل، (ص 34).

---

[39] د. محمد عزيز المصباحي :"غواية"ضمن المجموعة القصصية:قتلتنا الجثة،مذكور،ص ص30- 35.

بعدها تم اغلق الشق (2) بدال يفيد الاستمرار، ويقبل شيء من الزيادة، حتى يتم تآلف تيار التوتر الدلالي بالشق (1) (المفتوح ببياض) مع الشق (2) المغلق بعازل لغوي قابل للإضافة و الملء، مكونا تيار شحن دلالي (3) يولد معنى إضافي للنص.

تجدر الإشارة إلى أن ذات القارئ التي تشحن ثقوب هذه العبارة (و فراغات النص بصفة عامة) يجب أن تتميز بخيال قادر على ترجمة المشاهد و العواطف و الأفعال... وإبرازها من خلال مواءمة سجلها الثقافي و الفني والوجداني... مع مؤشرات النص في صورة بارعة و موحية.

IV - تمحيص فرضية الوظيفة الميتالغوية لتقنية القواس بالقصة المغربية القصيرة. قتلنا الجثة. نموذجا.

أثناء حديث السارد أو الشخصية الساردة في المتن القصصي، يمكنهما التعليق عن الخطاب إما بالشرح أو التعقيب باعتبار ذلك لغة ماورائية تصف اللغة الموضوع.

يمكن تمثيل هذه الفرضية التي تقوم بها تقنية الأقواس في:" قتلتنا الجثة" بالأمثلة الآتية:

- ✓ **المثال 1:**

في الفقرة "حلم اليقظة" بأقصوصة "مراكش" للأستاذ محمد عزيز المصباحي، نسجت الجمل: [... و انا كان بسيط... أحب الحياة، و اتعلق بنظرة ابي، سأختار المنفى والإقامة الإجبارية بين الثعابين و الذئاب في الخلاء، سأختار الا اختاركم...][40] بقوسين معقوفين للتدليل على أن الحديث عبارة عن تعقيب الشخصية المفاجئ على أمر الطاعة للأوامر و الإستكانة لها؛ رافضة بهذا قبول الأشياء التي وصفت ونعتت بها.

إن تقنية الأقواس في هذه الحالة، قامت بدور استدراكي . تكثيفي توكيدي . لم يخرج الخطاب من خلالها من هيمنة ضمير الغائب، أو المخاطب في النص القصصي، إلى ضمير المتكلم فحسب، بل أتاحت فرصة للشخصية الساردة من إبراز رأيها و موقفها في لغة ماورائية تأملية حكمية عن العالم، مفضلة العيش مع الحيوانات في الخلاء عوض العيش مع اناس في صورة ذئاب، مجيبة ضمنيا عن الأسئلة الموجهة لها (تكثيف في السرد). كاشفة عن عدم استسلامها. (مؤكدة شخصيتها).

---

[40] د. محمد عزيز المصباحي :"مراكش" ضمن المجموعة القصصية:قتلتنا الجثة، مذكور، ص22.

✓ المثال 2:

حصر السارد في النص " ايقونات "،الأيقونة رقم (1) و الأيقونة رقم (5) جملة " الله ينعل دينها حياة "[41] بين قوسين مزدوجين، واصفا من خلالها المواضيع التي تحدث عنها، مظهرا اشمئزازه من الأشياء التي تجري في الواقع، رافضا اشكال النبذ وعدم الإعتراف بالآخر، ثم حالات الإنتهازية والوصولية التي يعرفها المجتمع.

إنها عبارة تفسر تيمات اللغة الموضوع التي لا تنفذ إلى حقيقة الأمور و لا تعريفها، خلافا اللغة الواصفة في هذا المثال المرقم بالقوسين المبرزين لأهمية العبارة و لخروجها عن حكم غيرها من التعبير.

V تمحيص فرضية الوظيفة التناصية لتقنية الأقواس بالقصة المغربية القصيرة قتلتنا الجثة - نموذجا.

الإنسان المبدع بطبيعة احتكاكه مع الأخر و تفاعله مع رصيده الأدبي والفكري... فإنه لا يستطيع الإنتاج بمعزل عن سجله المعرفي، او صنع شيء من لا شيء.

إن هذا المعطى التعالقي بين ما ينتجه الكاتب مع مخزونه الثقافي و خلفياته النصية..يحضر بجلاء عند الأستاذ محمد عزيز المصباحي في مجموعته – قيد الدرس – "قتلتنا الجثة"، بشكل مرقم بعلامة تنصيص تحيل على النص المتحرك في النص الحديث، وهذا ما يمكن تبينه من خلال بعض الأمثلة الآتية:

✓ المثال 1:

يقول السارد في نص" الفكرة الخطيرة ": "هو شيء من أخذ منه لابد أن يندم ومن لم يأخذ منه لابد أن يندم"[42] .

تحضر هذه العبارة متفاعلا نصيا ذي أصل ديني في نص "الفكرة الخطيرة"، إذ حاور السارد قصة ذي القرنين والخضر (عليهما السلام) عندما دخلوا الأرض المظلمة طلبا لعين ماء الحياة سامعين"خشخشة تحت قوائم الخيل،فسأل ذي القرنين عن تلك الخشخشة فقال له هذه خشخشة من أخذ منها ندم ومن لم يأخذ منها ندم،فحمل منها الجيش قليلا فلما خرجوا من تلك الظلمة وجدوها من الياقوت الأحمر والزمرد الأخضر فندم من أخذ حيث لم يكثر وندم الذي لم يأخذ وقال ليتني اخذت".[43]

[41] د. محمد عزيز المصباحي :"أيقونات" ضمن المجموعة القصصية:قتلتنا الجثة،مذكور،ص47،ص49.

[42] د. محمد عزيز المصباحي: "الفكرة الخطيرة" ضمن : "قتلنا الجثة" مذكور ، ص38.

[43] الشيخ محمد بن أحمد بن أياس الحنفي :بدائع الزهور في وقائع الدهور ،أدب ،تاريخ، قصص،فكاهة ،مطبعة محمد عاطف و سيد طه و شركاهما ، مصر ، دون طبعة ، دون تاريخ ، ص 167 .

يهدف السارد من ذكر هذه العبارة، الإستشهاد على خطورة فكرته وقيمتها التي يخاف ان تسلب منه، فهي شيء؛ " لا يملكها إلا تعس ولا يفتقدها إلا تعس".[44] شبيه بحال من ندم في أخذه القليل من الزمرد و الياقوت، و من ندم لأنه لم يأخذ.

إن المتفاعل النصي جيء به هنا محولا من دلالته الأصلية المتمثلة في؛حكمة الخضر وطمع الآخرين، إلى إحلاله دلالة جديدة تنهض على السخرية والشعور بالنقص، وبساطة الشخصية الساردة؛ "أنا مسالم وعقلي القاصر عن إدراك أبسط القواعد (...)".[45] متخذا شكل تناص خارجي كون السارد تعالق في نصه الحديث مع نص سابق.

المثال 2:

في نص "الجثة" يقول السارد:"أشعر الناس محمود درويش إذا ركب ومحمد بنطلحة إذا شرب وجبران خليل جبران إذا طمع و شاكر السياب إذا تحركت أمعاؤه.[46]

تعلم تقنية الأقواس القارئ في هذه العبارة على انها متفاعل نصي، إذا أراد فهمه عليه فهم مرجع النص الأصل، لذلك فالوعي بهذا المتفاعل النصي يتطلب قارئا تؤهله كفاياته الموسوعية من كشف خلفيته الأدبية (النقدية)؛العائدة لقول كثير عن من هواشعر العرب؟ فقال: " (..) امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا شرب».[47]

هذا الراي النقدي حاوره السارد وحوله من زمانيته وفواعله إلى زمان وفواعل أخرى، تشترك مع الشعراء العرب الأوائل بالأوصاف التي عرفوا بها، مثل

- ❖ كثرة ترحال امرئ القيس الملك الضليل، المعادل لمحمود درويش المتجول والمتنقل من بلد إلى آخر، طلبا نصرة قضية وطنه الأم.
- ❖ رغبة زهير في إصلاح مجتمعه ونشدانه حب الحياة والحق ودعوته للسلم، المتقاطع مع السياق الإنساني الشامل الذي يطمع إليه الشاعر جبران خليل جبران، و يأمله في شعره، و يطمح إليه في فكره.
- ❖ خوف السياب من مواجهة الحياة و التربصين به، شبيه برهبة النابغة من ان يفتك به ملك الحيرة النعمان بسبب ما بلغه من الواشين.

---

[44] د. محمد عزيز المصباحي: "الفكرة الخطيرة" ضمن : "قتلنا الجثة" مذكور ، ص38.

[45] نفسه.

[46]) د.محمد عزيز المصباحي: "الجثة"ضمن قتلنا الجثة، مذكور ، ص ص 43 – 46.

[47]) أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي : العمدة في محاسن الشعر ، و آدابه ، و نقده ، الجزء الأول، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ،الطبعة الخامسة، 1981 ، ص 95.

يتبين من تحليل ما بداخل تقنية الأقواس، عن توفرها على إحدى خصوصيات الإبداع الفني،المتجلي في: التناص، الذي حضر في هذه العبارة مماثلا فيها السارد صفة كل شاعر حديث بصفه شاعر جاهلي،محققا بعدا جماليا يثير القارئ بأن يؤالف بين نعوت الأقدمين مع المحدثين، وإن أخرج السارد هذا الراي النقدي (الانطباعي) من الخصوصية العربية، إلى الشمولية التي ينفرد بها شعراء العرب المحدثين المدافعين عن قضية عربية و إنسانية.

تبقى الإشارة إلى ان السارد اعتمد على المماثلة ليس في المتناص، بل حتى في النص القصصي كامله، فهو يزاوج بين شخصيته وشخصية أخرى على أنها " أناه " في قوله: "انه مثلك تماما (...) نزحت من بادية موحشة، تبحث عن شخص أوصوك به خيرا، عرفت فيما بعد أن ذلك الشخص هو أنت بالذات (..)". [48]

المثال 3:

يورد السارد في نص " ليس الذكر كالأنثى"عبارة: "وليس الذكر كالأنثى"[49]، متعالقة مع النص القرآني، سورة آل عمران، الآية 35: "وليس الذكر كالأنثى " بدلالاتها التي بررت بها امراة عمران نذرها في تخويل مولودها الذي ستنجبه . بعد تضرعها لله . لخدمة البيت المقدس، كون الذكر ليس كالأنثى، لضعفها أولا، و لعورتها ثانيا، هذين السببين هما ما يعارضهما السارد في مساحة النص، إذ يحاور فكرة التمييز بين الجنسين في الآية الكريمة،ليفرق بذلك بين عيوب الرجل والمراة في فقرة *اللوحة الأولى* بقوله: "(...) فالرجل لا يقاس بكرشه أو عيوبه الجسمانية إن كانت عيوبا، كالمراة "[50].

بالإضافة إلى تمييز آخر بين الجنسين في النص،يتمثل في:السماح للأنثى بالجلوس اثناء الحراسة رغم منع القانون لذلك،وهو ما تعبر عنه القولة الآتية، في فقرة "اللوحة الثانية": " و رغم أن الجلوس ممنوع قانونيا اثناء الحراسة،فإنني لا أستطيع- طبعا- أن امنعها من الجلوس"[51].

لقد أكسب هذا المتنفاعل النصي ذو الشكل الخارجي، المرسوم بالقوسين المزدوجين للنص، فكرة بؤرة (Foyer idée)، بنى عليها السارد قصته. إلى درجة العنونة.

[48]) د.محمد عزيز المصباحي: "الجثة" ضمن :قتلتنا الجثة ، مذكور ، ص45.
[49]) د.محمد عزيز المصباحي: "ليس الذكر كالأنثى" ضمن :قتلتنا الجثة ، مذكور ، ص65.
[50]) نفسه، ص63.
[51]. نفسه ،ص 63.

كما بلغ بالسارد ليس فقط التعالق مع نصوص خارج ذاتية، بل التفاعل مع نصوصه السابقة أو المعاصرة لنص " ليس الذكر الأنثى " بصيغة تفيد تأكده أن من تنتظره لتزف إليه "(...) سوى أنثى وليست ذكرا؟"[52]. كما جاء في نص "الفكرة الخطيرة".

ويصل مدى هذا التفاعل إلى نصوص البدع ومقالته ذات الطابع النقدي، مثل مقالة: "القارئ..رغم انفي" ضمن (مجلة تلقي القصة القصيرة، وقائع الأيام الثانية للقصة القصيرة) بقوله في سياق حديثه عن قارئه النموذجي الذي يحلم به:"... اكيد انه ذكر وليس انثى".[53]

بناء على هذه النتيجة، يتضح أن المتفاعل النصي (النص المتحرك) بأقصوصة "ليس الذكر كالأنثى" اتخذ شكلين أساسيين: الأول خارجي / غير ذاتي يتصل بنصين سابقين، الأول ذو طبيعة نقدية، والثاني ذو طبيعة دينية، داخل النص الأصلي ذي الطبيعة الإبداعية، والثاني داخلي / ذاتي يحيل إلى نصوص القاص ذاته ذات الطبيعة الإبداعية والنقدية.

❖ ***خلاصة أولية:***

أبرزت الإجابات المقدمة للأسئلة الكبرى التي لازمت موضوع البحث عن: تجاوزت الشكل البنائي التقليدي للقصة المغربية القصيرة إلى بناء (هندسي) فني حديث خلخل وحداتها، خارقا أفق المتلقي (العادي)، الذي لا يقوم بإعادة بناء النص وتركيبه، فإنتاج معنى جديدا له.

كما اتضح من خلال الإشتغال عن تقنية الأقواس في المجموعة القصصية المغربية " قتلتنا الجثة" نموذجاً. أنها تروم بالأساس إلى:

- المباشرة في القول المشترك في إدراك مقاصده كلا من القاص والقارئ، أو غير المباشرة، التي تخرج التعبير من الواقعية إلى الإيحائية التي تصل إلى الاحتراس والتحفظ.

- الوصول بالدال في جانبيه الكتابي والبياضي إلى أعلى مستويات التدليل والإيحاء، من خلال تكثيف أكبر عدد من الكلمات في دول محدودة.

---

[52] . د. محمد عزيز المصباحي : " الفكرة الخطيرة "، مذكور ، ص 40.

[53] - د. محمد عزيز المصباحي: "القارئ...رغم أنفي" ضمن :تلقي القصة القصيرة،وقائع الأيام الثانية للقصة القصيرة،إعداد :أحمد بوزفور،مصطفى جباري،عبد المجيد جحفة،مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،ابن مسيك،الدار البيضاء،الطبعة الاولى ،2002، ص96.

- التعليق على أشياء متحدث عنها في النص أو تفسيرها بهدف إضافة معنى وموقفا - تعتبر الفكرة النواة في الأقصوصة – بإمكانه تحريك المعنى الحاضر بالنص وقلقلته.

- تفاعل الكاتب في نصه مع نصوص سابقة عليه أو معاصرة له، حوارا أو معارضة.

خلاصة تركيبية

يصعب غالبا في العمل القصصي رؤية عناصره الدقيقة، وإدراك مواضيعه بالعين المجردة، والإحساس بها فسبر أغوار أفقها الدلالي المحتمل، كون القصة القصيرة:لقطة(action) تظهر حدثا او واقعة غير ظاهرة أصلا (في غالب الأحيان) وتسرد خبرا يتعنت القارئ في إدراكه وتدعي قولا تميز فيه النفس قبوله أو رفضه،إنها تمويه للواقع،وانفتاح لواقع الكاتب المتخيل،لدى يستعمل المختصون في مجال القصة القصيرة آلة تسمى النقد،حيث لا تشاهد الظواهر و القضايا المراد فحصها مباشرة، بل تشاهد صورة مكبرة لها،يتمثلها العقل ويستوعبها الفهم.

ولما كانت القصة القصيرة ظاهرة اكتسحت العالم، لم يخرج المغاربة عن هذا المضمار، فعرفوها احتكاكا مع التجربة القصصية الغربية، ونظيرتها المشرقية (العربية)خصوصا، محاكاة فتجريبا،إلى ان ارست قواعدها و توابثها في الساحة الإبداعية المغربية، متجاوزة - بعد وعي الكاتب بخصائصها الفنية،واستيعاب المتلقي لرسالتها- شكلها البنائي المحافظ على تراتبية وحداتها الثلاث إلى خلخلته، نتيجة الإعتماد على نظام الفقرات (زوايا المجسم المخروطي، مرقمة او معنونة أو خالية منهما) المحيلة كل منها على فكرة (غياب الموضوع أو هلاميته)، متحررة من هيمنة ضمير الآخر (الغائب أو المخاطب)، إلى ضمير الأنا(ذات القاص)، متخلية عن لغة المقامة العربية،والمقالة الصحافية إلى لغة إيحائية شاعرية.

إن هذه الخروق في النموذج القصصي – الأول –أغناها الكاتب بتوظيفه إحدى آلية اقتصاديات الكتابة القصصية مثل: " تقنية الأقواس" بدلالات استعمالها ووظائفها.

ولا جواب عن هذا الافتراض، إلا من خلال ما أسفرت عنه نتائج المقولات المنطلق منها أساسا لدراسة:"تقنية الأقواس في القصة المغربية القصيرة، مجموعة قتلتنا الجثة لمحمد عزيز المصباحي نموذجا"، الآتية ذكرها:

◆<u>أولا</u>:توظيف تقنية الأقواس في نصوص مجموعة القاص محمد عزيز المصباحي "قتلتنا الجثة"تبين أنها تتوخى دلالتين في استعمالها:

1 – دلالة استعمال مباشرة: لا يحتاج المتلقي في إدراك ما بداخلها إلى تأويل، لاشتراكه في كفايته ومقاصده مع الكاتب.

2 – دلالة استعمال غير مباشرة،بفضلها يدخل القاص قارئه في بوتقة نصه، لبناء معناه و توليده، وهو الاستعمال الذي لا يتحصل إدراك معاني الدوال في القوسين إلا بضرب من التأويل.

معنى هذا،أن تقنية الأقواس تحاول إثارة المتلقي بأهمية ما بداخلها، واستثنائية استعماله، المفضي –غالبا– للإحتراز في التعبير القائم على ثنائية المماثلة والنقيض، فإما أن يحيل على معايير وقيم وتجارب يتقاسمها كلا من القاص والقارئ (دلالة استعمال مباشرة) ؛ أو أن تحمل مفاهيم و أحاسيس الكاتب، وخبراته المخالفة لمشاعر القارئ، ورؤاه، و مداركه (دلالة استعمال غير مباشرة).

♦ثانيا:كشف توظيف تقنية الأقواس في المجموعة القصصية"قتلتنا الجثة"من أنها تروم بالأساس إلى: الوصول بالقارئ إلى مراتب المتعة، واللذة فالفهم حين يتناول النص بالقراءة، والتأمل المفضيان إلى إحداث أثر جمالي في القارئ قائم على: التستر والتجلي،على التدلل والتمنع، هاتين الثنائيتين ما كانتا لتوجدا لو أغرق النص تحت ركام من الوحدات المعجمية، التي من المحتمل – بل من الأكيد– تمييع اللغة وإفقادها طابعها المميز في: الإظهار والإخفاء،في الإيضاح و الإبهام،في الإرشاد و التضليل... فتكبح بذلك خيال القارئ وتشله.

إن هذا الإشتغال – على جهة الجملة– هو ما تم نعته بالوظيفة التكثيفية المشحونة داخل قوسين / موصلين بتيار دلالي.

♦ثالثا:اعتماد القاص تقنية الأقواس لتكسير خطية الحكي، و الإنفتاح على قول آخر، إما لتفسير كلام سابق، أو للتعقيب عليه؛ يبوئها القدرة على منافسة اللغة الموضوع في القصة، لكشف حقائقها، وأشيائها،إنها إذن تشير إلى ميتالغوية خطابها.

♦رابعا: اضطلعت تقنية الأقواس في "قتلتنا الجثة" بوظيفة تناصية سمحت للكاتب الطواف في خلية الإبداع،مقتبسا – عفوا أو قصدا– أجود نصوص غيره دون ذكر اسمهم، متصرفا مع هذا المنقول كأنه ملكه، يحوله حسب الإختيار الذي يقصد إليه (تدعيم موقف أو نقضه).

إن ما يمكن تسجيله عموما:أن تقنية الأقواس في القصة المغربية القصيرة "قتلتنا الجثة" نموذجا. تظهر بدلالة استعمال مباشرة و أخرى غير مباشرة،ومرة بوظيفة تكثيفية أو ما وراء لغوية أو تناصية، غايتها هي إخراج معاني الدوال من الهامشية إلى المركزية، ومن الجامد إلى الحي،ومن الصامت إلى الناطق، محدثة في المتلقي الذي أصبح طرفا فاعلا في العملية الإبداعية،ومعيار تقاس به درجات جمالية القصة القصيرة،لذة و نشوة تلظي فكره و مخيلته عن كشف المعنى المختبئ (masqué) وراء القوسين،و إعادة إنتاجه حسب سياق النص القصصي.

ومفاد الحديث أن المنطق المتحكم في اشتغال تقنية الأقواس في القصة المغربية القصيرة " قتلتنا الجثة" هو التحول من مظاهر الحياة النازحة إلى التعقيد و السرعة فالاضطراب،كون الدال الموسوم بأحد انواع تقنية الأقواس تحول من أداة للكتابة من أجل التعبير،إلى دال كتابي يرسخ قيم البحث، ويقدم ثقافة هي أساس مفتاح الحوار مع النص و فهمه أولا و العالم ثانيا،تجاوبا معه بالقبول أوالنبذ.

إنها ترنو إلى خلخلة الجاهز و المتداول، نابشة وراء لا معقولات الواقع التي قد تبدو أشياء عادية إذا لم يثر انتباه القارئ بأنها أشياء غريبة و استثنائية - ما دامت القصة القصيرة خرجت عن ما هو رسمي، و جوهري، إلى الهامشي، والثانوي في الحياة –داب المتلقي على الفتها.

يحق في ضوء هذه الاعتبار نعت تقنية الأقواس في القصة المغربية القصيرة من خلال نموذج "قتلتنا الجثة" للقاص محمد عزيز المصباحي،بالبوصلة الهادية للقارئ من اتخاذه المرقوم فكرة بؤرة (foyer idée) يبني عليها الكاتب معنى نصه.

الملاحق

الملحق 1:

سعى الدكتور ابو ذياب في تحديده لمصطلح القصة القصيرة◆ إلى تجاوز تلك التعريفات التي قصرتها في حدود: الحجم أو الزمن او أحد عناصرها التقنية، متعاملين معها كمن تعامل في تحديد الشعر بأنه: الكلام الموزون المقفى الدال على معنى، لاغيا اسسه الفنية و عناصره الجمالية الأخرى.

فوضع بذلك تعريفه للأقصوصة إنطلاقا من خصائصها الإبداعية – بعد إشارته للوحدات الثلاث للسرد (البداية /الوسط/النهاية)- التي تميزها عن غيرها من فنون الأدب مثل:

أ – الحدث: لقطة منتزعة من الواقع أو الخيال، الحاملة لدلالات متعددة(سلسلة من المشاهد).

ب – الوصف: تقنية تنير جوانب المشهد (مشاهد موصوفة)، و كذلك جوانب الشخصية (الجسمية، النفسية، الإجتماعية، الفكرية...) مشاعرها وأفكارها، ومواقفها حول الموضوع(شخصية حاسمة ذات صفة مسيطرة).

ج – اللغة: الإعتماد على عبارات بسيطة، و الفاظ متداولة قريبة من اللغة اليومية، بعيدة عن التعقيد اللفظي، و زاخرة بالدلالة الموحية. (اسلون يمتاز بالتركيز والاقتصاد فالتكثيف الدلالي).

علاوة على هذه الخصائص المميزة للقصة القصيرة فهناك عناصر أخرى تنفرد بها وتتقاطع بها مع اجناس ادبية أخرى مثلا:

د – الزمان والمكان: إن قيام القصة القصيرة على لمحة موجزة ذات تكثيف دلاليبلزمها في خدمة ذلك، زمن قصير كثيف ذو ايقاع سريع، وفضاء مكاني محدد ومغلق.

ه – الحوار: وإن كان خصيصة للفن المسرحي، فإن توشيح الكاتب متنه القصصي به، يضفي طابعا حركيا يخرق روتينية الحكي و الوصف.

- **د. خليل ابراهيم أبو ذياب: دراسات في فن القصة، مذكور، ص 14.**

- **الملحق 2:**

الترقيم، مصدر رقم، والترقيم هو: إعجام الكتابة و تبينها [54] برموز اصطلاحية في الأماكن المناسبة بين الكلمات والجمل،الهدف منها تيسير الإفهام من جانب الكاتب وعملية الفهم على القارئ[55] .إن هذه العلامات تقوم بتحديد:

---

[54]. الفيروز آبادي:القاموس المحيط، مذكور، ص1005.

[55]. د.إميل يعقوب:كيف تكتب بحثا أو منهجية البحث، مذكور، ص 161.

1) مواقع الوقف [56] (النقطة، الفاصلة، الفاصلة المنقوطة).

2) تنويع النبرات الصوتية[57] (النقطتان الراسيتان،نقط الحذف،علامة الاستفهام،علامة التعجب أو الانفعال).

3) لتبيين مواضع الحصر[58] في النص(القوسان المفردان،القوسان المعقوفان،القوسان المزدوجان/علامة التنصيص).

و تبقى غاية كل هذه الأنواع من العلامات،مساعدة القارئ على فهم العلاقات والروابط بين الجمل لإدراك المعنى فتصور الأفكار و تمثلها.

---

[56] .. نفسه، ص ص 161 -166.

[57] .. نفسه.

[58] . نفسه.

مضامين - صياد النعام - لأحمد بوزفور
قراءة وصفية

سعيد حفياني

تقديم:

صياد النعام هو عنوان إحدى المجموعات القصصية للقاص المغربي احمد بوزفور، تتكون من إحدى عشرة قصة. ويبدو ظاهر العنوان فصيحا، لكن إذا ربطناه بالمثل الشعبي المغربي " صياد النعام يلقاها يلقاها " فإنه يحمل دلالة قدحية توحي بسوء عاقبة صياد النعام، في حين ان ما يرمي إليه الكاتب هو أن من يطلب الصيد (و هو البحث في أشكال الكتابة القصصية و صيغها) لا بد ان يجد خيرا، كما اشار إلى ذلك على ظهر غلاف المجموعة. وهذه مضامين تلك القصص:

1- نانا

العسل: يتحدث الطفل / الشخصية القصصية عن علاقته بزوجة أبيه التي كان يناديها (نانا) وهو طفل ، كانت تعامله معاملة خاصة، بحيث تقدم له العسل تعبيرا عن حبها له.

العين الزرڭا: حكي زوجة الأب(نانا) عن أحداث الحروب التي شارك فيها أب الطفل وأعمامه الذين كانوا أبطالا في عينيه، تم بطريقة سلبية وبتصوير وحشي.

فعولن مفاعيلن: أصبح الطفل / الشخصية القصصية يرفض عالم الكبار السلطويين، بحيث لم يعد يهتم بزوجة ابيه (نانا) التي نادت عليه بطريقة مروعة حين طلب منه الخروج للتبول، مما جعله يفزع ويهرب منها.

منادمة التنين: يصرح السارد بأن السيدة المتحدث عنها في القصة هي الكتابة نفسها، داعيا بذلك المتلقي إلى إعادة قراءة النص على ضوء هذا التصريح.

2- الفنان

استعاض الجمال عن الاهتمام بالحقائق (رسم الوجوه)، بعد أن افتقد ثقته بها، بالاهتمام بالأشياء القبيحة والمشوهة والتعبير عنها، ولهذا دعا السارد إلى إخلاء الوجوه وإعادة الترتيب، يقول " لخلق مكان، مكانك أنت مكانك الجميل يجب إعادة الترتيب" ص 14. وهو بهذا يؤسس لرؤية جديدة في الكتابة، كتابة ترى في الحذف والاختزال أدوات فنية تحقق للنص جماليته: " حدثتها عن جمال الحذف والاختزال" ص17. كما يرى في التمرد على سلطة اللغة- باعتبارها نظاما- وسيلة لبناء مفهوم جديد للكتابة القصصية، يقول عندما قدم له الشاب مجموعة من الرسوم: " ليست هذه يد ناشئ... هناك إحساس بالنظام ورفض له في وقت واحد... فيها حياة فنان" ص19.

3- صدر حديثا

يتحدث السارد عن رواية (الفلاح/التاجر/الكاتب) التي صدرت حديثا، مبرزا أهم مضامينها:

أ- الفصل الأول: يتحدث عن مأساة الفلاح رمضان الذي انتهى به الأمر إلى الشلل بعد فرار ابنته التي تركها عشيقها حاملا وفر إلى أوروبا.

ب- الفصل الثاني: يتحدث عن مأساة التاجر شعبان الذي كان همه الوحيد هو إيجاد سكن، ومساعدة ابنه طالب الطب الذي اصبح مدمنا على المخدرات. فتبددت آمال التاجر واصيب بالسرطان ثم مات.

ج- الفصل الثالث: يحكي مأساة الكاتب رجب المهووس بالكتابة، والذي كان مصيره الانتحار بعد فشله في إيجاد صيغة ملائمة لكتابة الرواية التي ظلت تتأرجح طورا بين الاهتمام بالشكل وتارة بالمضمون.

د- الخاتمة: تنتهي الرواية بتحرير محضر الشرطة والذي يقول بأن للكاتب علاقة حميمة بابنة الفلاح وابن التاجر.

يضيف السارد إنه لابد من طرح أسئلة أخرى منها:

- هل كان الكاتب يبحث في تجارب كل من الفلاح والتاجر عن مادة لكتابته؟
- أليسا مسؤولين بشكل ما عن مأساته؟

وهي أسئلة تعطي للمتلقي حق التأويل، فيصبح النص بذلك مفتوحا على العديد من القراءات، يقول: "ولكنها بنهايتها المفتوحة تدفع القارئ إلى آفاق واسعة من الخيال" ص26.

تتحدث القصة أيضا عن الانتقادات الموجهة لهذه الرواية، وهي انتقادات شكلية تافهة، تمارس الوصاية على الكاتب وتتحكم في أقواله. يقول السارد: "نحسب أننا خرجنا من تلك الفترة العقيمة التي كنا نحاسب الكاتب فيها عن أفكار وأقوال وأفعال شخصياته... " ص28. وهو بهذا يوجه نقدا للأنظمة النقدية الأدبية السائدة.

4- سرنمة

يتحدث السارد في هذه القصة عن رفضه للثرثرة التي تميز بها صديقه. وبعد دخوله دار العرس مع هذا الأخير، وجدها مليئة بالصخب والضوضاء فتسرنم بسبب تأثير الأضواء والضجيج ووجد نفسه في حافلة مزدحمة بالرجال والنساء، والجميع غارق في الصمت. وبعد استيقاظه وجد صديقه مستمرا في الثرثرة مما جعله يفر إلى الشارع، فوجد كل ما فيه يعبر بكلام لا جدوى منه: " خطفت نفسي، وهربت إلى الشارع. اشتريت صحيفة الغد، كانت تقول (غالا غالا غالا لا)..." ص34.

5- الهندي

بطريقة استرجاعية يتحدث السارد - وهو دون العاشرة من عمره - عن رجل يدعى "الهندي" وقد كانت له طريقة خاصة في حكي قصص السندباد للأطفال. بحيث كان يقفز على الحكي ثم يقف ليبرر قفزته ويشرحها.انتقل السارد بعدها للحديث عن حكاية الهندي نفسه هذا الأخير اخبره بأن السندباد هو الآخر يكتب القصص على ورقة "كلنيكس" ؛ ذلك أن السارد و هو يستمع لحكاية الهندي و علاقته بالسندباد، سقطت من جيبه ورقة"كلنيكس " وقد كتب فيها: " فززز..و القفز "ص 41. و هي الطريقة ذاتها التي يكتب بها الهندي. فالسارد يروم من خلال هذه الطريقة في الحكي رفض اشكال الكتابة القائمة على كثرة الكلام والحشو و الاستعاضة عنها بالحذف و الاختزال: " و لا تفعل شيئا: لا تقرير، لا ملف " ص 41.

6- صاد

يحرض السارد في هذه القصة الناس على مواجهة كل أشكال السلوكات غير السليمة التي رمز لها بالريح: " والريح تضرب عينيك وانت ترمش كالجرو الوليد وتصرخ مع الأخرين بصوت اصم" ص46، وذلك عن طريق الصمت حيث يقول: " لا تفكر في الريح... واجهها... واخبط الجدران وقل صررر... وقل للشامتين قل صررر..." ص48، ويتجلى الصمت في هذا المقطع في اللفظ "صررر" وهو لفظ خال من المعنى.

7- حصان الساعة اليابانية

التيمة الجوهرية لهذه القصة هي الصراع الفلسطيني الإسرائيلي. وقد وظف القاص بوزفور لغة الرمز للتعبير عنه.

فالطفل باعتباره بنية ترميزية تحيل على فلسطين " اصبح مريضا بالفزع" ص51 من كثرة الخوف والتهديد. وما إن دخل الطفل الساعة اليابانية التي كانت بمعصمه النحيل حتى عرقل رملها خطواته، وفي ذلك دلالة على الصعوبات والأخطار التي تواجه الإنسان الفلسطيني المقاوم، وبعد وصوله إلى الرقم 3 وهو رمز لعقده الثالث، كانت جراحه مازالت لم تندمل بعد. وفي الوقت نفسه يلعب الأطفال حيث "يبنون البيوت والحصون" ص52 وفي ذلك دلالة على تخاذل العرب وانشغالهم عن القضية الفلسطينية. يتقدم الطفل نحو الرقم 4 ثم 5 إشارة إلى عقده الخامس وهو لا يزال يواجه الصراع ذاته. وحين يبتلع البئر الطفل بغتة (سجنه)، يبقى محافظا على ابتسامته في الظلام بعد انطفاء كل المصابيح، لكنه ظل يبصر ضوءا من بعيد دلالة على الأمل في الاستقلال والحرية والذي قال عنه السارد "ولكنه ضوء لا بد" ص53.

وهذا الضوء ينبعث من غرة حصان. بينما الطفل مازال مسجونا، يظهر الفارس الذي هو رمز للاحتلال الصهيوني تحت ساقه خلفية حمراء دلالة على دم الشهداء.

وقد اختتمت القصة بسؤال: " إنه يبتسم. هل يفكر في القفز إليها؟" متبوعا بنقط حذف (..............) وهي نهاية مفتوحة تدعو القارئ إلى إعمال الفكر و تدفعه إلى فتح باب التأويل.

8- ايها الرقبة.

استهلت القصة بلفظة "فراغ" وانتهت بها، فالسارد يرى كل ما حوله فارغا.

شبه نفسه تارة بقطار مكتظ يسير بسرعة 100 كيلو، وتارة بحبة خردل التي لم تبال بها الصخرة المطلة من أعلى الجبل، وتارة أخرى بقنينة الغاز التي لا يحترق غازها إلا بإذن مستعمليها. بعد رفض الآخرين لقوله بهذا التشبيه، تدخل الجريدة اليومية لتفصح عن محتواها بكل حرية. لكنها رفضت هي الأخرى فألقي بها على الأرض. تدخلت المسرحية التي افصحت في فصلها الأول عن توجهها الذي يشبه الوعظ والإرشاد وكأنها تمارس الوصاية، فلقيت معارضة شديدة من قبل من كان يستمع إليها عبر الهاتف:" لماذا تحبسوننا في مكان مغلق وترغموننا على أن ندري. لماذا لا تطلقون سراحنا، وتشجعوننا على أن نفعل... ان نختلف، لا ان ندري" ص61. كما انتقد ايضا ما جاءت به في الفصل الثاني وهو كلام لا فائدة منه" بلا بلا بلا بلا بلا بلا جاوب" ص61.

9- طرح السر

في المقطع الأول: يتساءل السارد عن السر الذي تخفيه النظارتان السوداويتان وهو يسير وراء صاحبتهما وقد نزلت من الرونو البيضاء لتدخل كريمري كاليفورنيا وتطلب عصير الليمون.

في المقطع الثاني: يتحدث عن إيمانه بالمعجزات، وطموحه الكبير رغم تدهور أوضاعه بسبب ما يعترض سبيله من عراقيل.

في المقطع الثالث: يتساءل السارد عن غيابه سبعة أيام: أين يمكن أن يكون قد كان؟ لابد أنه كان غرقا في أحلام اليقظة أو يناقش السياسة.

10- مــــاء

بعد أن اشترى الشوكولاطة، وفي طريقه إلى شارع محمد الخامس اعترض سبيله كلب، فتذكر صراعه مع الكلاب منذ كان صغيرا، وتساءل حينها عن فائدة نصيحة أمه له بالوقوف والثبات أمام نباح الكلاب، وهو يجري كلما سمع نباح كلب. وبعد انتقاله إلى الرصيف الآخر و وصوله إلى الشارع، ركب الطاكسي و صراخ الركاب يعلو. فجأة استسلم للأطفال وهم يمزقون غلاف الشوكولاطة وقد أحس بشعور داخلي دفعه إلى التساؤل: "وإلا ماذا يمكن أن يعمله الواحد في هذه الحالة " ص76. فلا فائدة إذن بعد الاستسلام، و كل شيء في هذا العالم أصبح دون فائدة.

11- صياد النعام

يحكي السارد عن الجو العام الذي يسود العمارة التي يسكن بها ؛ حيث الفوضى واللامبالاة: "لا احد يتدخل في شؤون الآخر" ص81. ينتقد امه وجارتها اللتان تركتاه مطروحا على التراب وخرجتا واغلقتا باب الضريح وراءهما، وهو يتذكر عيني أمه الحافلتين باللامبالاة.

يحكي عن تلميذ كان مهتما بالسياسة فاعتقل، واثناء تواجده في الزنزانة مع رفاقه، كتب قصة صغيرة وقرأها عليهم، فاتهموه بأنه بورجوازي صغير يكتب عن الحب لا عن الشعب فكانت النتيجة أن أجهضت القصة.

فالكاتب من خلال هذه القصة يروم انتقاد العالم الغاص باللامبالاة و الذي يمارس الوصاية عن الكاتب والكتابة معا.

ملاحظات:

- عنونت المجموعة القصصية بإحدى عناوين قصصها " صياد النعام"
- ترتيب القصة "صياد النعام " في آخر المجموعة جعل الصيد (البحث في اشكال الكتابة) يمس كل قصص المجموعة بدءا من العنوان.
- استهلت القصة "صاد" بحرف الصاد في اللفظ" الصمت" و انتهت به في اللفظ " صررر". و هو الحرف المهيمن فيها.
- استهلت القصة "أيها الرقبة" ب اللفظ " فراغ " و انتهت به.
- يخلو غلاف المجموعة القصصية من اية إشارة أجناسية.

القصة القصيرة جدا: سؤال الماهية وبنية التكثيف

ماهي القصة القصيرة جدا

إن سؤال الماهية من أصعب الأسئلة، التي تواجه الباحث في ميدان الأدب، خاصة وإذا تعلق الأمر بممارسة فنية وليدة، في طور إثبات الذات والوجود على الساحة الثقافية.و الحديث هنا عن القصة القصيرة جدا، باعتبارها . حاليا . فنا سرديا. إذ دابت عدة اقلام قصصية مغربية بالإتجاه نحوها. ومع هذا المسار الجديد في الكتابة القصصية، نجد ان النقد القصصي المغربي لم يتناوله بالدرس والتحليل، وسبب ذلك إما إعتبار هذه الكتابة الجديدة، شكلا جديدا للقصة المغربية القصيرة، وبالتالي تندرج تحت إطار التجريب القصصي، الساعي وراء تحقيق الذات القصصية المغربية المتفردة.[1] او تجاهل هذه الكتابة واعتبارها محاولة لتشويه القصة المغربية. وبين هذين المسارين، وبصفة عامة فهناك خجل ظاهر على مستوى النقد القصصي المغربي، في مقاربة النصوص الإبداعية المنتمية إلى القصة القصيرة جدا.

لذا ستبحث هذه الدراسة في ماهية القصة القصيرة جدا من جهة، وتحاول البحث من خلال نماذج قصصية عن بعض الخصائص الفنية، وقبل كل هذا وذاك، ستحاول إيجاد شرعية لوجود هذا الفن القصصي الجديد بالمغرب، وذلك من خلال المقارنة مع القصة القصيرة، والقصد من هذا إظهار التمايز الفني بينهما، ومنه سَتُحَدَّدُ معالم الجسد القصصي لل"قصة القصيرة جدا".

ولا يستقيم الحديث عن ال"ق.ق.ج"[2]، في إطار المقارنة إلا بذكر خصائص القصة القصيرة، التي تُعْتَمَد هنا انموذجا "بارذيغم". وكل إنزياح عن هذا الأنموذج يدخل في إطار تطويره، بتغير او تجاوز بعض خصائصه الفنية. وهذا لا ينفي إدراجه ضمن إطار عام (مثل فن القص)، ذو الخصائص العامة التي نجدها في اشكاله المتفرعة عنه، وطبعا نميز بين الأشكال المتفرعة بخصائصها الفرعية المتغايرة، التي تميز مثلا بين القصة، والقصة القصيرة...

---

[1] ينظر مقال الأستاذ محمد عزيز المصباحي : إشكالية التجنيس و فرادة الخطاب القصصي . سلسلة ملتقى القصة، منشورات الشعلة ،الطبعة الثانية 2006،الصفحة83 :«الذي جاء فيه وشيوع مصطلحات مختلفة، ومتعارضة أحيانا من قبيل القصة و القصة القصيرة والأقصوصة...والقصة القصيرة جدا ...إلخ .وكله تسميات لشيء واحد ،لجنس واحد ،فلنتفق على نعته بالقصة القصة القصيرة».

[2] "ق.ق.ج" هي إختصار لل"قصة القصيرة جدا

والأنموذج الذي تتبناه هذه الدراسة، هو القصة القصيرة التي:« افترض الكاتب الأمريكي «إدجار الان بو» تحديدا وتخصيصا صعبا للقصة القصيرة حيث يقول:« إن القصة القصيرة عمل روائي، نثري يستدعي لقراءته المستأنية.نصف ساعة أو ساعتين»بمعنى انها تقرأ بسهولة في جلسة واحدة».①

هذا التحديد أو محاولة ذلك، ترتكز على مقولتي الحجم والقراءة، فحجم القصة القصيرة، أصغر نسبيا من الرواية، أو القصة. والأمر الثاني هو ان قراءة هذا الشكل الأدبي يتم في ظرف زمني صغير، بحيث يحاط بها في زمن أقل بكثير من الإحاطة بالرواية. وفي الإطار نفسه يورد الأستاذ حامد النساج تعريفا آخر للقصة القصيرة:« إذ يعرف هـ.ج.ويلز القصة بأنها:« اي قطعة وصورة.قصيرة يمكن قراءتها في نصف ساعة ».(...) ويقرر Sedgwick، ان القصة القصيرة تشبه سباق الخيال، أهم ما فيها البداية والنهاية ».①

وكما يلاحظ من خلال هذين التعريفين. أن التركيز انصب تارة على قراءة القصة القصيرة، التي تتسم بالسرعة، إذ تعتبر في التعريف الأول ل "هـ.ج.ويلز" عمل نستطيع قراءته في حيز زمني ضئيل، مع تلقيها كليا وفهم أحداثها. أما التعريف الثاني "Sedgwick" فيركز على عنصرين اساسين في الكتابة القصصية، الا وهما المقدمة في إنطلاقتها القوية.و النهاية في صدمها للمتلقي.وبالتالي فانطلاقة النص السريعة أو البداية الجيدة، تستوجب بالضرورة نهاية قوية، ونهاية تكون القصة قد كسبت رهان جذب المتلقي لها.

وما يلاحظ من خلال التعاريف ايضا. انها غير مؤتلفة. فكل منها يركز على مسألة قصرها بالمقارنة مع الرواية مثلا. لكن بجانب هذا الأمر الشكلي المتعلق بالملاحظة.هناك تشظي على مستوى حصر خصائصها الفنية. الشيء الذي معه نخلص إلى ان:«أي تعريف يمكن أن يوضع للقصة القصيرة بإعتبارها فنا يظل قاصرا» ② و لربما كان السبب في ذلك، عدم تحديد المصطلح بشكل دقيق إذ:«يرادف هذا المصطلح (قصة قصيرة /nouvelle) مصطلح قصة. ولم يكن الفارق بينهما لمدة طويلة.إلا فارقا كميا، او بعبارة اخرى الفارق بينهما يتحدد في الكم عوض أن يحدد في الكثافة. او الشكل »③. ويبدوا أن النص لا يستطيع ان يحدد خصائص كل من القصة و القصة القصيرة. بل ومن خلال الدراسة التي قام بها الأستاذ عبد الرحيم مودن عن المصطلحات القصصية، نلحظ إرتباك كبير على مستوى تحديداته المفهومية الخاصة بالقصة. فمثلا يترجم القصة

---

① ذ. سيد حامد النساج: القصة القصيرة.سلسلة كتابك، دار المعارف القاهرة، دون تاريخ، ص12

① ذ. سيد حامد النساج: القصة القصيرة.سلسلة كتابك، دار المعارف القاهرة، دون تاريخ، ص12

② ذ محمد عزيز المصباحي : إشكالية التجنيس و فرادة الخطاب القصصي، ص82

③ ذ عبد الرحيم مودن : مصطلحات القصة في المغرب من بداية الأربعينات ، إلى نهاية الستينات .سلسلة "دراسات أدبية وسميائية ولسانية". مطبعة النجاح .الدر البيضاء، العدد الثالث، سنة1981، ص

القصيرة ب:La nouvelle، ويترجم الأقصوصة: La nouvelette. في حين يترجم الأقصوصة القصيرة ب:micro nouvelle، و الأحرى ان تترجم بالقصة القصيرة جدا. ونجده في مكان آخر يثبت ان الأقصوصة القصيرة هي Micro nouvelle، والأقصوصة الصغيرة Petit nouvelette، و يشير إلى ان هذه الأخيرة هي أقرب الأشكال إلى القصة القصيرة جدا. فيقول: «اقصوصة صغيرة Petit nouvelette:

هي قصة الفكرة، التي تلغي الفضاء و الزمان و الحدث، بهدف تسليط الضوء على لحظة معينة من حياة الشخصية. وقد تشب إلى حد كبير " القصة القصيرة جدا " الرائجة في عصرنا الحالي».[1]

وهنا لا يهم مضمون النص.الذي ستحتاجه القصة القصيرة جدا، في إثبات شرعيتها، ولكن ما يهم هو توضيح الإرتباك في الترجمة التي. اعتقد. اختلطت فيها ترجمة المصطلح " قصة قصيرة" الوافد من إنجلترا عبر المشرق، ومفهومات المدرسة الفرنسية، وتأثيرها في البلدان المغاربية. وذلك ان مصطلح قصة قصيرة، لم يمتح أو ينحت من كلمة "nouvelle" الفرنسية. ولكن هي ترجمة حرفية إن صح القول، للكلمة الإنجليزية "short story ".[2] وبالتالي فالإرتباك بالنسبة للتحديدات المفهومية الخاصة بالدراسة العربية لفن القصة، راجع لكثرة التعريفات المترجمة.هذه الترجمات تتعدد كتبها، التي تعكس أيضا السجال الحاصل بين النقاد في الغرب،إذ اغلبهم يؤمنون بصعوبة لجم القصة القصيرة في تعريف محدد ومضبوط. فالناقد الشكلي الروسي " شلوفسكي" يقول بهذا الصدد:« يجب ان اعترف (...) انني لم اعثر بعد على تعريف للقصة القصيرة، اي انني لا استطيع ان اقول بعد ما هي الخاصية التي يجب أن نميز الحافز، ولا كيف يجب أن تتمازج الحوافز لكي نحصل على مبنى حكائي. ذلك أن وجود صورة ما أو تواز ما، أو وصف حادث ما. لا يكفي لكي يتسرب لدينا إنطباع بأننا أمام قصة قصيرة ».[1]

يلاحظ من هذا النص، ان شلوفسكي يتحدث عن صعوبة تحديد سمات بنائية للقصة، تميزها عن باقي الأجناس السردية الحديثة الأخرى. وهنا يؤكد راي الناقد الروسي، الأستاذ أحمد المديني إذ يشير إلى أن:«الأمر ليس تماما بهذه السهولة، فالإختلاف كثيرا ما يثور بين الممارسين والنقاد، والآراء تتضارب حول بعض الصيغ أو الشروط،

---

[1] ذ. عبد الرحيم مودن : مصطلحات القصة في المغرب من بداية الأربعينات ، إلى نهاية الستينات. الصفحة 65

[2] ينظر إلى مقال ذ عبد المجيد جحفة "بعض نواحي إغتراب القصة المغربية المترجمة ":تلقي القصة القصيرة(وقائع الأيام الثانية للقصة القصيرة) ، إعداد بوزفور وآخرون . منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب . كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك . الدار البيضاء ، الطبعة الأولى 2003 ، ص140

[1] جاك فوازين : ما الأقصوصة ؟ ترجمة عبد النبي ذاكر، دار تينمل ، مراكش ، الطبعة الأولى، 1995 ، ص11

و التعريفات».[2]

وبالتالي فالإستنتاج المفسر لهذا الإرتباك على مستوى التحديدات المفهومية العربية، نظريات الغرب نفسه الذي لا يزال يعيش نقاده ازمة تحديد مفهوم القصة القصيرة.

اعتقد ان هذه المرحلة يجب ان يخلص فيها إلى مفهوم للقصة القصيرة، وما دام ذلك صعب فأن هذه الدراسة ستتبنى تعريف الأستاذ المديني للقصة القصيرة فيخلص إلا ان القصة القصيرة؛

« بالإجمال نستطيع، ان نقول ان القصة تتناول قطاعا عرضيا. من الحياة تحاول إضاءة، جوانبه، أو تعالج موقفا لحظة تستشف أغوارهما، تاركة أثر واحد وإنطباعا محددا في نقس القارئ. وهذا بنوع من التركيز والإقتصاد، في التعبير وغيرهما. من الوسائل الفنية التي تعتمدها القصة القصيرة في بنائها العام، والتي تعد فيها الوحدة الفنية شرطا لا محيد عنه. كما ان الأقصوصة تبلغ درجة من القدرة، على الإحياء والتغلغل في وجدان القارئ كلما حومت بالقرب من الرؤية الشعرية».[1]

و من خلال النص، أن الناقد حاول الربط بين القصة واللحظة، بحيث هي زمن للتأمل في اشياء لا تعدو ان تكون إلا هامشية، او دقيقة، من حياة الإنسان. لكن عندما "يضطر" كاتب ما إلى قول:

«إعتمد في تجاريه على قنفذ البحر... فحول أسلاك التعليم إلى أسلاك شائكة..!!».[2]

ايمكن إعتبار هذا الكلام، حديثا عن شيء عرضي في حياة الإنسان. فيما يبدو الأمر ليس كذلك، وقبل الجزم بصحة الحكم، أو غلطه لنتوقف ولو للحظة لقراءة النص لمحاولة فهم الرسالة المتضمنة فيه. فالنص هو لحظة زمنية، اتسمت بالتركيز الشديد، والتلخيص لحالة التعليم (الموضوع) سابقا وحاضرا. ومادامت هذه القراءة تعتمد الظن مرشدا لها، فإن النص يعالج بالتحديد لحظتين مهمتين: ما كان عليه الموضوع وما صار إليه راهنه، بعد الإعتماد على «قنفذ البحر» في تجاريه. والنص يناقش مشكلة التعليم في راهنها، ويمكن قول الكثير بهذا الصدد، واستنطاق النص السابق، سيفضي حتما إلا دلالات تتجدد، كلما اعدنا القراءة. لكن ليس هذا مهما. المهم هو إيجاد شرعية لمثل هذه النصوص التي تندرج تحت " القصة القصيرة جدا".

---

[2] ذ أحمد المديني : فن القصة القصيرة بالمغرب : النشأة والتطور و الإتجاهات. دار العودة بيروت ص 38

[1] نفسه : الصفحة 34

[2] حسن برطال : السين (مصاص الدماء) . الملحق الثقافي لجريدة بيان اليوم . عدد يوم الجمعة 13 يناير 2006

إن النص السالف للمبدع حسن برطال تتوفر فيه الشروط الكلاسية للقصة المتمثلة في:

- . الشخصية
- . المعنى
- . لحظة التنوير
- . نسيج القصة[1]

فالأول يمثله ضمير الغائب، الذي قد يؤول إلى أنه صوت المسؤول بل قد يذهب التأويل ابعد من ذلك، فضمير الغائب هو فعلا سمة جوهرية للمسؤول، لأنه غائب دوما عن الساحة ولا يرى إلا في أوقات الرخاء. اما الشرط الثاني متمثل في لحظة التحول من حال التعليم سابقا بالإضافة إلا محاولات الإصلاح، إلى حال آخر هو تعقد مسالك التعليم. إن الإنتقال من حال إلى حال اخر يولد المعنى.اما عن الثالث فيظهر في قول المبدع«فحول أسلاكه إلى أسلاك شائكة»، هذا الكلام يعتبر لحظة التنوير، إذ جاءت نتيجة، اي حل العقدة. والتي كان يهيئ لها . كلام ما قبل لحظة التنوير . في شكل العقدة ولحظة التأزم،إذ يستخدم المبدع كلمة "تجاربه"، والتجربة دوما تخلص إلى نتائج، والنتيجة المحصل عليها في هذا النص، هي تعقد مسالك التعليم.اما عن الشرط الأخير وهو النسيج القصصي فيحكمه حسب الأستاذ محمد المديني،اربع عناصر:

- . اللغة
- . الحوار
- . الوصف
- . السرد[1]

فاللغة، هي وسيلة ذات وظيفة إزدواجية في النصوص الأدبية. إذ إنها إبلاغية / تواصلية من جهة، ومن جهة أخرى بلاغية / إبداعية. واللغة هي تلك الوسيلة التي يتوسل بها، لنقل التجربة الإبداعية من مرسل / قاص، إلى مرسل إليه / المتلقي. وهذا موجود بقوة في النصوص الأدبية الإبداعية على حد سواء.اما عن الحوار وإن غاب في هذا النص بشكل صريح، فإنه يوجد في قصص أخرى، تنتمي إلى "ق.ق.ج"[3] .مثل قصة "مطر و..مطر"[2]. إذ جاء فيها:

---

[1] ذ. أحمد المديني : فن القصة القصيرة بالمغرب : النشأة والتطور و الإتجاهات، ص 37

[1] ذ. أحمد المديني : فن القصة القصيرة بالمغرب : النشأة والتطور و الإتجاهات، ص 37

[3] يتعارف النقاد على إختصار "القصة القصيرة جدا " تحت " ق.ق.ج"

[2] عبد الله المتقي : الكرسي الأزرق، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك ،الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2005 ، ص 30

«(..) قال احدهما للأخر

. المطر اضرب عن السقوط لأفعالنا العارية

رد الثاني وهو يتخلل لحيته المخضبة بالحناء:

. النصارى يتضاجعون في الشوارع العمومية،.. يتساقط خيوطا من السماء...»

اما عن العنصرين المتبقيين، فالوصف والسرد متداخلين، إذ لا يمكن التفريق كليا بينهما، فعندما اصف فأنا أعطل السرد، لكن لا الغيه. و سردي لمجموعة من الأحداث، لا ينهي عمل الوصف، ويبقى مبدأ الهيمنة هو الحاضر بينهما، والنص به هذين المكونين، فالوصف يتجلى في حالة التعليم بعد التجريب إذ صار " شائكا " .اما عن السرد فيظهر من خلال إنتقال القاص من حكاية عن وضع، لينتقل إلى وضع آخر. ولتأكيد ان هذه العناصر بادية في "ق.ق.ج"، هذا نص اخر تحت عنوان " يوميات سجين"[①]:

« حكم عليه بالمؤيد ولكي يهرب من هذا الحكم القاسي، إخترع حيلة: كتابة يوميات خاصة يصف فيها ما يداب على صنعه من حياة وكأنه حر طليق: «اليوم في نيس...» و«اليوم في القاهرة...».

علم مدير السجن بذلك فاستدعاه وانبه بقسوة، لأن تلك اليوميات تعني هروبا تحظره القوانين و الأنظمة المعمول به.

حين جردوه من يومياته التي كان يهرب عبرها مات السجين السعيد من الحزن».

لربما يقنع هذا النص، ويصرح بأن كل المقومات الكلاسية الخاصة بالقصة القصيرة، المتضمنة فيه، وإن كان الأمر كذلك فإننا بصدد نص قصصي، إلا انه مختلف عما عهدنا من نصوص قصصية، لكتاب مغاربة أمثال محمد زفزاف،او محمد شكري،او أحمد بوزفور او انيس الرافعي... و اللائحة طويلة. إننا الآن نصدم بنص يتسم بالقصصية و الشعرية أيضا،لكن إسمه القصة القصيرة جدا.إذن فما هي القصة القصيرة جدا أو " ق.ق.ج".واقترح قبل ذلك ثلاث مداخل أساس لدراسة هذا الشكل القصصي:[②]

أولا: نص الأستاذ عبد الرحيم مودن السالف ذكره، الذي تحدث فيه عن تقارب الأقصوصة الصغيرة من الناحية الشكل من القصة القصيرة جدا.هذا القول نستشف منه الأتي:النص تم إدراجه ضمن سلسلة تهتم بالدراسات الأدبية والسميائية واللسانية،

[①] رامون غوميث دي لا سيرنا " يوميات سجين سعيد": ندف النار . منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب . كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك . الدار البيضاء . الطبعة الأولى2003 ،ص 116 .

[②] لم أعتبر القصة القصيرة جدا جنسا، ولكن ما هي إلا شكل تجربي في كتابة القصة . القصد منه التفرد . وإثبات الذات المغربية المتطورة في الكتابة القصصية.

وصدرت سنة 1981. وبالتالي فإن الناقد يشير إلى أن القصاصين والنقاد المغاربة على حد سواء، كانوا على وعي تام بهذا الشكل القصصي في فترة الثمانينيات، وقد يكون الوعي بهذا الأمر قبل هذه الفترة.

ثانيا: إصدار المبدع جمال بوطيب اول مجموعة قصصية بالمغرب، تندرج تحت القصة القصيرة جدا[1]. إلا انها اصدرت تحت الإشارة الأجناسية " قصص" والأمر ايضا هو نفسه عند القاص الشاعر عبد الله المتقي، في إصداره " الكرسي الأزرق " والسبق الذي اشرت إليه، ليس سبقا في الكتابة في هذا الشكل، لكن السبق في إصدار مجموعة قصصية تحت مظلة " ق.ق.ج".

ثالثا: إصدار مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب سنة 2003، لكتاب تحت عنوان "ندف النار"، ضم تجربتي المغرب وإسبانيا في كتابة "ق.ق.ج". ونسجل الملاحظة الآتية، وهي متعلقة بالفصل المخصص للتجربة الإسبانية، وهي ملاحظة على وجه التحديد متعلقة بالشاعرين الإسبانيين[2]: Ramón Gómez de la (1963.1888) Serna Juan Ramón Jiméne (1958.1888)

فكما هو ملاحظ أن التجربة الإسبانية سابقة في هذا المجال، فلو حسبنا الفارق الزمني الفاصل بين تاريخ وفاة أحد هذين المبدعين الأسبان،و تاريخ إصدار أول مجموعة قصصية تحت "ق.ق.ج"، سنكتشف أن الفارق يبلغ حوالي نصف قرن. ويعزى هذا إلى تأخر المغرب على المستوى القصصي، في تشكيل ذاته، وخطابه المميز له.وهنا يشير القاص لأحمد بوزفور في خضم حديثه عن القصة المغربية السبعينية و ما قبلها و تركيزها أساسا:«على ما هو خارج الكاتب: على الوطن في مقابل الإستعمار قبل منتصف الخمسينيات، وعلى الصراع الإجتماعي ومشاكل الطبقات الجديدة. فيما بعد الإستقلال.مع بداية السبعينيات إتخذت القصة المغربية . بالتدريج طبعا فلم يكن ذلك فجأة، وفي وقت واحد . منعطفا جذريا، إذ بدأت تكتسب نسقا آخر يمكن تسميته "بالنسق الداخلي"».[1]

وبالتالي كانت الإنطلاقة الحقيقية للقصة المغربية القصيرة في الفترة السبعينية، وهنا نجد الناقد محمد معتصم يعضد ما ذهب إليه القاص أحمد بوزفور بقوله:

« إعتبار القصة المغربية. مكتملة، وقد تم الإنتهاء من مسألة تجنيسها وتأصيلها في مرحلة السبعينيات ».[2]

---

[1] جمال بوطيب : زخة ويبتدئ الشتاء . منشورات إتحاد كتاب المغرب . طبعة نوفمبر 2001

[2] Encyclopédie Quid 1987, PAGE 275

[1] ذ أحمد بوزفور : الزرافة المشتعلة. دار المدارس .الدار البيضاء. الطبعة الأولى 2000. ص27

[2] ذ محمد معتصم "تلقي النقد الأدبي للقصة القصيرة المغربية": تلقي القصة القصيرة (وقائع الأيام الثانية للقصة القصيرة). الصفحة 55

هذه المداخل الثلاثة، تجعل هذه الدراسة، مهتمة بالأساس، في تأكيد طرح لاحق(الوعي بالكتابة القصصية تحت "ق.ق.ج" على الرغم من تأخر المغرب زمنيا في كتابة القصة القصيرة). والبحث في خصوصيتها ثم محاولة المساهمة في تشكيل تأطير نقدي الكتابة القصصية المغربية تحت هذا الشكل الجديد.

فالقاص احمد بوزفور في نظريته الملوثة، الخاصة بالقصة القصيرة المغربية. يحدثنا منذ البدء، وضمن مقاله "طريق البحث عن" نظرية التلويث"عن أنه

«في البدء انا لا ادعو... انا ابحث، وانا قلق من نفسي ومما اكتب. في البدء لا اتحدث هنا إلا عن القصة القصيرة والمغربية بالذات... ».[1]

فالقاص / الباحث بوزفور "قلق مما يكتب". لماذ أعتقد أنه كان بصدد كتابة بيان للقصة المغربية القصيرة النوعية. محدثا قطيعة مع الماضي. فهذه النظرية أو ما يسميه بالبحث تحدد خصائص "القصة الملوثة"التي يبحث عنها في:

. إصابة القارئ بالقلق والتأزم، وعدم منح القارئ الراحة

. ضد الفصاحة القاموسية

. ضد الوضوح والبساطة

. ضد التبشير و الدغدغة والحياء والوعظ

. ضد المنطق، والحيل المكشوفة، والنموذج

. ضد أخلاقيات النشر والنفاق

. ضد الناقد / الباحث عن أرواح وعفاريت النص، إذ أن القصة الملوثة«العفريت لا يسكنها هي العفريت، وهي تبحث عن من تسكنه، فليحذر إن كان لا يحب العفاريت »[2]

ولاشك إن هذه النقاط التي تناولها في مقاله المنشور بجريدة " المدينة"، عدد4/5 سنة1979، ينم عن وعي تام بضرورة الإنتقال إلى كتابة قصة، منفلتة، جديدة ومتجددة لم تتضح معالمها في ذلك الوقت. وافترض أن الحديث كان ينصب، في تحديد معالم الكتابة القصصية القصيرة جدا، لكن هذا الأمر هو مصادرة عن مطلوب، لاسيما وقد سلفت الإشارة إلى غياب دراسات نقدية متعمقة، تبحث في "ق.ق.ج " على صعيد المغرب. لذا سأستند على تعريف ناصر سالم جاسم [1] في تعريفه للقصة القصيرة جدا، والقصد من ذلك هو محاولة خلق توازٍ بين تجربة القاص أحمد بوزفور والتجربة المشرقية، ذلك على إعتبار المشرق سباق للكتابة في إطار القصة القصيرة و"ق.ق.ج". فيقول ناصر سالم جاسم

---

[1] ذ.أحمد بوزفور : الزرافة المشتعلة ، ص 15

[2] ذ. أحمد بوزفور : الزرافة المشتعلة ، من الصفحة16 إلى24

[3]/[2]/[1] ذ ناصر سالم الجاسم : "كتابة القصة القصيرة جدا عند فهد المصبح". المنعطف الثقافي (العدد40 من الملحق الثقافي)

عن القصة القصيرة جدا بأنها:«هي قصة الحذف الفني و الإقتصاد الدلالي الموجز. الحي وإزالة العوائق اللغوية والحشو»② ويتحدث أيضا في المقال ذاته، عن تجربة القاص السعودي فهد المصبح. بالإضافة إلى إدراجه لما خلص إليه من خصائص فنية تشكل ذات ال"ق.ق.ج"، وذلك من خلال دراسته حول " القصة القصيرة جدا. ويرتبها حسب الأهمية كالآتي:③

- القصصية
- الجراة
- وحدة الفكر والموضوع
- التكثيف
- خصوصية اللغة والإقتصاد
- الإنزياح
- المفارقة
- الترميز
- الأنسنة
- السخرية
- البداية و القفلة
- التناص.

ويضيف معلقا:

« وليس من الصواب أن يسعى أي مؤلف في هذا الجنس الأدبي إلى إتخام قصصه بهذه الأركان والعناصر الإثني عشر؛ وإنما لا بد من وجود نصفها على الأقل في القصة القصيرة جدا».

هذا هو الموقف الذي يتبناه ناصر سالم جاسم من القصة القصيرة جدا. وطبعا هناك تقاطع واضح، بين ما قاله، القاص أحمد بوزفور و ما اشار إليه ناصر سالم جاسم، لكن القاص أحمد بوزفور كان يبحث في القصة القصيرة بالمغرب، و ناصر سالم جاسم يبحث في ال"ق.ق.ج" بالسعودية، الشيء الذي معه يجعل هذه الدراسة تحتاط من الدراستين، وفي نفس الوقت تسعى للإستفادة منهما من أجل وضع تعريف خاص، تساهم من خلاله الدراسة في تحديد بعض معالم القصة القصيرة جدا بالمغرب.

وقبل محاولة تحديد تعريف للق.ق.ج بالمغرب، يجب أن يلتجأ إلى النص،للمساعد على استنباط التعريف، من خلال بعض خصائصه المميزة له. والنص المختار تحت عنوان " ضمائر الغيبة"

ضمائر الغيبة[1]

هو: كان مستلقيا فوق السرير، يلاعب بأصبعه لحيته المشتعلة شيبا

هي: كانت في المطبخ تغسل مخلاته من بقايا العلف

هو: كان يتنصل من ملابسه و... يكح ليذكرها بالسرير.

هي: توغلت الكحة في أعماقها كما السكين، و... تحركت صوب الغرفة بعصبية.

النص يتميز كسابقه أولا بمجموعة من الفراغات، التي تستفز ذكاء القارئ، وتدعوه إلى التأويل.ثانيا هذا الحذف ساهم أيضا في أن يكون النص موجزا في لغته، هذين العنصرين، أديا لأن تكون دلالة النص مكثفة جدا .وبالتالي تكون القصة القصيرة جدا: هي النص القصصي الموجز لفظه، المكثف الدلالة، الكاشف للأشياء المستورة بكل الجرأة، المغري بقصره، الصادم بنهايته، وهو دوما ويسبب الحذف، يقبل التأويل المستمر

تقنية التكثيف في القصة القصيرة جدا

تعتبر تقنية التكثيف أهم الخصائص الفنية التي تتسلح بها القصة بصفة عامة، وذلك عائد بالضرورة لطبيعتها، فهي تهتم بقطاع هامشي من حياة الإنسان، و:«تحاول إضاءة جوانبه، أو تعالج لحظة وموقفا تستشف أغوارهما ».[1]

لكن قبل خوض غمار دراسة تقنية التكثيف بالقصة القصيرة جدا، وذلك من خلال منجزات نصية، من المجموعة القصصية الموسومة تحت عنوان "الكرسي الأزرق"[2] ومن غيرها. اقترح ان" نجول "قليلا في افضية المعاجم العربية اللغوية القديم منها، والحديث. بحثا عن كلمة "تكثيف". والبداية من لسان العرب لابن منظور.إذ يتحدث في مادة "ك ث ف" عن:

. الكثرة و الإلتفاف[3] و الغلظة.

لكن الملاحظ أن كلمة " تكثيف " (عبارة)غير واردة في هذا المعجم اللغوي. الشيء الذي معه نخلص، إلى أن هذه اللفظة لم يتم إستعمالها، بل لم يكن لها وجود قط في كلام العرب، على الأقل إلى حدود إخراج مدونة اللغة "لسان العرب ". لذا سأنتقل مباشرة للمعاجم الحديثة بحثا عن كلمة "تكثيف".

ففي معجم المرجع للشيخ عبد الله العلايلي، يرد حديث عن المادة المطلوبة دراستها "التكثيف": « تَكْثيف:‹‹مص››التغليظ، وتراكب الشيء بعضه على بعض، وضد

---

[1] نذف النار ، الصفحة 93

[1] : جاك فوازين : ما الأقصوصة ، ترجمة عبد النبي ذاكر.دار تينمل . مراكش . الطبعة الأولى . 1995 . التمهيد ص 10

[2] : عبد الله المتقي : الكرسي الأزرق، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب ،آبن مسيك ــ الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، 2005.

[3] : أنظر لسان العرب لابن منظور ، المجلد التاسع ، الصادر عن دار الصادر ،بيروث . الطبعة الثالثة. 1994 ، ص 296

الترقيق، انظر «إنجفر condensation» اي إتحاد المعاني في اللاشعور، وَرَكْمُ الخبرات السابقة،ومن شأنه تولد الإدراك الكلي، ولم اللاشعور الحوادث المتباعدة في الزمن إذا كان بينها نوع ما من الترابط أو العلاقة. ومدرسة التحليل تجعله الجهازية «الميكانيزم»الرئيسية في الأحلام »[1]

والملاحظ من هذا الكلام، أن كلمة تكثيف تساوي وتُقايس كلمة التركيز من ناحية، والتغليظ و الإلتفاف من ناحية اخرى. فالتجارب السابقة هي بالأساس مجموعة صور، وخبرات ذهنية يتم استحضارها كُلًا او جزءا، كلما دعت الضرورة لذلك، بشكل، مركز، أي منظم ومدقق. ومكثف اي متشابك، بحيث يكون بالأساس هو إلتفاف وترابط متين بين عدد كبير من التجارب، التي تجمع في فكرة كبرى.هذه القدرة تلمس عند الإنسان من جهتين، من جهة الأفعال الدالة[2] تكثف من خلال إستبدال الكلام، بالإشارة مثلا،أو الحديث عن تجربة إنسان ما، مكثفة بوضع التجربة ككل على الرغم من طولها . على سبيل الإفتراض . في قالب لغوي معبر، وموجز كالمثل.الذي بدوره يلعب دورا أخر،وهو الجهة الثانية التي سيخصص لها الحديث الآن، إذ أن المثل على الرغم من صغره،فإنه يكثف الدلالات والتجارب، والسياقات و الأفكار، بحيث يرسخ القول القائل:" خير الكلام ما قل ودل". فالمثل يضم مجموعة من المعطيات (فكرية . تربوية . تاريخية...). وصغر حجمه، هو دليل على التركيز اللغوي المتمثل في الإيجاز. وايضا التكثيف في الأفكار بحيث المستمع، يتولد في ذهنه كلما سمع مثل ما، مجموعة من الدلالات التي يتوصل إليها، من خلال إدارة العجلة الهرمونيطقية، التي تسمى غالبا نحو التفسير.لكن يبقى التكثيف هو عملية ضم أجزاء متباعدة، عن وعي في جسد واحد. فالتكثيف هو عملية من:«التكاثف: مصد: تضامُّ أجزاء الجسم وتقبض حجمه من غير نقص، ويقابله التخلخل».[3]

والتكثيف كما سلفت الإشارة إليه من خلال بعض المعاجم العربية الحديثة، يلمس بجلاء في مجال القصة القصيرة بصفة عامة، والقصة القصيرة جدا منها على وجه التخصيص. و ذلك لأن القصة القصيرة(والكلام ينسحب على "ق.ق.ج")، «الفن الأدبي الشديد التكثيف والتركيز والموضوعية ومادامت تعالج موضوعا واحدا، متطورا، بفاعلية، وتناسب، ضمن الحدود الموضوعية؛ فإن عنصر التركيز يلزم أن يكون مقوما من مقوماتها الرئيسة».[4]

---

[1] عبد الله العلايلي: معجم المرجع ، مجلد1 ،دار المعجم العربي ، بيروت ـ لبنان ، الطبعة الأولى 1963 ، صص: 620/619

[2] : القصد هنا كل فعل(بالإطلاق) دال على فكرة ، شرط توفر قصدية المرسل ،ووعيه بإرساله الرسالة نحو متلق ما .

[3] :د. خليل الجر وآخرون : لاروس المعجم العربي الحديث/ مكتبة لاروس ، ط 1 ص 327

[4] : د.سيد حامد النساج: القصة القصيرة، سلسلة كتابك(18)، دار المعارف . القاهرة، دون تاريخ، دون طبعة.ص 22

وما دامت القصة القصيرة تتسلح بتقنية التكثيف، فالقصة القصيرة جدا، تجعل من التكثيف ركيزة اساس، في تكوينها وتشكلها بل هي التكثيف القصصي بحد ذاته الذي تتسلح به القصة القصيرة، ليس هنا مجال للمفاضلة بين الشكلين، أيهما أكثر تكثيفا، بل البحث في "تقنية"التكثيف في القصة القصيرة جدا.

وهذه التقنية في هذا الشكل القصصي الحديث العهد بالمغرب، يندرج ضمن التحول الدائم،للبحث عن الذات القصصية المتفرد بخصائص،تميزها عن بقية الكتابات القصصية في اقطار اخرى. وقد تمت الإشارة في ما سلف، بأن المغرب عرف كتابات تندرج تحت "ق.ق.ج" في منتصف الثمانينيات من القرن السابق، الشيء الذي يعني تحولا في مجرى القصة القصيرة بالمغرب.إذ هذه المحاولات تندرج ضمن الكتابة القصصية التسعينية والتي تتسم ب:

1 . خفوت الأيديولوجيا
2 . الإحتفاء بالجسد
3 . الإحتفاء بالنص
4 . شعرنة اليومي والمهمش والبذيء
5 . إعادة قراءة التراث (الشعبي خاصة)
6 . تحطيم الجدار الكلاسيكي بين الكاتب و القارئ.[1]

وكما هو ملاحظ فإن من خصائص القصة التسعينية، الإهتمام بما هو هامشي في حياة الإجتماعية، بالتالي فالإنتباه إلى الهامش،هو منطقيا تكثيف للرؤية، وتركيز على الظواهر العرضية في المجتمع. ولما كان الهامشي عارضا، فالحكي عنه،يجب ان ينشأ من نفس الطينة، بحيث يكون شكلا عرضيا، اي أن يتسم شكله بالإيجاز اللغوي،في مقابل تكثيف الصور وضغطها،حيث تصبح" قنبلة مؤقتة، ومضبوطة للإنفجار، غداة القراءة.

وخاصية القصر، شكلا هي: أيضا من الخاصيات الأساس،المُشَكِلة للجسد القصصي التسعيني، إذ: «ولا شك أن العقد الأخير . عقد التسعينيات . يتميز بالتصاعد . كما سبقت الإشارة . الكمي للنص القصصي القصير،كما أن هذا الأخير قد استهوى مختلف الفئات والأعمار و المهن».[2]

وما يثير الإهتمام فعلا، أن قصر القصة لاقى إقبال كبير، خاصة عندما تقتحم القصة المحرمات"الطابوهات "، بشكل سريع أشبه بالنكتة، او المثل. والقصة القصيرة جدا

---

[1] ذ. شكيب عبد الحميد : قبل البدء :قصة القصة(مقال) ،مجلة مجرة (عدد خاص بقراءات نقدية في الإصدارات القصصية التسعينية)، دار البوكيلي . القنيطرة /المغرب ،عدد 2005 . ص8

[2] ذ.عبد الرحيم مودن ، "أيام مغلقة " حكاية الفكر و المتعة ، مجرة ،عدد2005، ص 103

شكل يتسم بالقصر المتناهي، فمثلا اقصر قصة المندرجة تحت "ق.ق.ج" وصلتنا من إسبانيا، قصة للقاص الإسباني "إبوليتو نابارو Hipólito Navarro" تحت عنوان غريب

...............[1]

فاض كيل الديناصور

واقصرها في المغرب فيما أصدر حتى الساعة، وما استطعت الوصول إليه، قصة للقاص عبد الله المتقي تحت عنوان "مساء سعيد"

"مساء سعيد"[2]

عاد الطفل إلى البيت جذلانا

بماله وملابسه

وقبل أن، تضع أمه مائدة العشاء

يلاحقه صوتها:

- هيا.. اخلع ملابسك للعيد الماجي.

والظاهر أن هذا الشكل القصصي، يتسق وروح العصر المتسم بالسرعة من جهة، ومن الجهة الأخرى يتماشى وهوى القارئ المغربي الحديث. ومن ناحية أخرى يتماشى مع طغيان " الصورة " التي زحزحت عرش "اللغة" خاصة في عملية الإبلاغ / التواصل. إذ ان الصورة أصبحت تفتح مجالات أشسع للتأويل والتفسير. ويمكن القول بأن القصة القصيرة جدا هي القصة الصورة، إذ يسعى القاص من خلالها عكس صورة / موضوع، محملا إياها كما هائلا من الأفكار المضمنة.

فمثلا قصة " السوليما"[3] فإنها تركز على صورة معينة، وهي لحظة إطفاء المصابيح، في صالة العرض السينمائي. لكن الأمر لا يتوقف عند هذه المعلومة،ففي لحظة موالية يباغتنا القاص بأن الفيلم المعروض، من افلام "الأجساد العارية"، ثم نصدم بتوالي أحداث مكثفة بشكل يصعب معها تجزئها،ويتمثل ذلك في الأفعال المستخدمة في وصف اللحظات المكثفة: «أطفئت..خيم..وبدأت..وسقطت..تحسسه...انسحب... كان يشعر».

بحيث يصير معها الحدث المعبر عنه،سريع جدا، ما إن نحاول استيعابه،حتى نجد انفسنا أمام حدث مباغت أخر،هذا الإنتقال السريع الذي يركز على لحظات دقيقة،يحمل مجموعة من الدلالات، التي ما إن يطرق بابها قارئ،إلا وانفجرت امامه،ذلك لأن هذه القصة،وبقوة تكثيفها للصور،ومع قلة عدد الكلمات المستعملة للتعبير، يجعل طريق الوصول إلى المعنى،أمرا بالغ الصعوبة،إذ تصير هذه القصة متمنعة: «تعثر فكر القارئ في

---

[1] نذف النار ، الصفحة 57

[2] عبد الله المتقي:الكرسي الأزرق: الصفحة 35(أنظر الملحق1).

[3] عبد الله المتقي : الكرسي الأزرق ، الصفحة 16

متصرفه وتشيك طريقه إلى المعنى وتوعر منهبه نحوهبل ربما قسمت فكره وشعبت ظنه، أو لربما ادخلته إلى متاهة المعنى، إلى دائرة اللامعنى. ».[1]

إن التكثيف في القصة القصيرة جدا، يعتمد بجانب،الإيجاز اللفظي، الذي يساهم في تمنع النص، إلى مجموعة أخرى من التقنيات الكتابية، منها الحذف.ففي قصة "حقوق جثة"

« صوت سيارة الإسعاف يقترب، وشوش وش وش شششششش وش...

الكوميسير يحدق في الجثة، يرن الهاتف:

.... »[2]

فهذا الحذف لكلام " الكوميسير" مقصود، وعن وعي، وهو يخلق فضاء أرحب وأوسع للبحث عن دلالاته،والبحث أيضا عن المسكوت عنه، بل التفكير في ما قاله "الكوميسير"وما قيل له. كذلك من بين التقنيات المكثفة للقصة، والملحوظ ان كتاب هذا الشكل الحديث بالمغرب، يركزون في إبداعاتهم، على اللغة الشعرية الموحية، والتي تنتقل من بلاغة الجمل،إلى بلاغة الكلمة، فتصير الكلمة بؤرة مركزية في انبثاق، وتفجر الدلالات والمعاني. ومثالا على ذلك أورد تجربة المبدع رشيد البوشاري المعنونة ب"سعادة مؤقتة":

« (.....) سعادة العالم توزعها عرافة ».[1]

فكلمة "عرافة" تنتقل من الدلالة العادية، نحو ما هو دلالي جمالي، خاصة وانها تأخرت كنتيجة، خلص لها القاص، بمعنى انه أَجْمَلَ السعادة المؤقتة، بلحظة الكذب المتبادل، بين العرافة على الشخص الزائر، وكذب الشخص الزائر على نفسه مصدقا ما قامت ونصحته بفعله، أيضا تتفتق دلالات التخلف، والوضع المزري للمجتمع من خلال هذه اللفظة أيضا.فهي توحي بركون المجتمع، وإتكاليته،للتمني.

وسواء أكان النص به حذف،أو بياض، أو إختزالات...، فإن كل هذه التقنيات تستعمل، بشكل مكثف بالموازاة مع اللغة الموجزة الموحية، من أجل خلق نص مولد دائم للدلالات، على الرغم من صغره، وشدة إختزاله للأحداث.لذا فظاهرة التكثيف هي بحق مثار إهتمام النقد القصصي المغربي إذ:«أن التكثيف،حذفا و إختزالا،فرغا وبياضا، تفكيكا و تفسخا يضعنا أمام فضاء جديد للقراءة ».[2]

---

[1] ذ .حسن المودن :" القصة القصيرة بالمغرب والنقد القصصي[تصورات جديدة] مجلة آفاق تربوية ، مطبعة النجاح الجديدة ،العدد12 ، 1998 ،ص166.

[2] : عبد الله المتقي:الكرسي الأزرق، ص59 (أنظر الملحق2).

[1] سحر الجوى : نصوص إبداعية (طلبة ورشة الإبداع) ،منشورات الكلية المتعددة التخصصات،آسفي ، الطبعة الأولى . ص 49 (أنظر الملحق3)

[2] د. حسن المودن : نفس المرجع السابق ،ص 165

الملاحق:

الملحق رقم 1:

السوليما (عبد الله المتقي)

اطفئت مصابيح القاعة.خيم الصمت وبدات أحداث
الشريط الفاحشة.. الأجساد عارية.. القبل.. مايشابه اللهاث.و...
سقطت نقطة ساخنة على حافة صلعته.. تحسسها بأصبعه..كانت لزجة ودافئة
.تفوا
وانسحب من القاعة...
فقط، كان يشعر بتفاهته.

الملحق رقم 2:

حقوق جثة (عبد الله المتقي)

ثمة جثة ملقاة على الأرض بالقرب من العمارة المرتفعة.
حشد من البشر، وعدد من رجال الشرطة يحيطون بالمكان؛
صوت سيارة الإسعاف يقترب، وشوش وش وش ششششش وش...
الكوميسير يحدق في الجثة يرن الهاتف:
....
ثم ريثما ينسحب بهدوء، تصل سيارة الإسعاف، تحمل الجثة
بسرعة الضوء، ثم يصدر الستار على الجريمة.

الملحق رقم 3:

سعادة مؤقتة (رشيد البوشاري)

وجدت نفسي ازاحم في طابور التخلف لأعرض المي على عرافة.. كلهم كانوا هناك.. من يدخل، يخرج مبتسما..
اجهضت فكرت البوح، وغادرت الصف، محتفظا بألمي.. ادركت أن سعادة العالم توزعها عرافة.

- القصة القصيرة جدا والتلقي

- تلقي القصة القصيرة جدا

عند مطالعة اي عمل ادبي،أول ما يثير البصر ويستفزه، العنوان من جهة والإشارة الأجناسية من جهة اخرى. فمثلا اقرأ "ذاكرة الجسد " (وعلى فرض اني لم يسبق لي قراءة هذه العمل الأدبي في حد ذاته)، ولكن الإشارة الأجناسية "رواية "، تحدد لي مسبقا نوع،المقروء ذلك على إعتبار انني تعرفت مسبقا على روايات اخرى، و بالإضافة إلى قراءتي للروايات،هناك نماذج طالعتها من قبيل القصة، الشعر،الزجل...، فقراءاتي تحدد(بكسر الدال) مسبقا شكل المقروء الجديد و تميزه، فقط من إشارة صغيرة، توجد غالبا على الصفحة الأولى. فهذه الإشارة تحدد مجال العمل الإبداعي. و هذا الأمر يدخل في نطاق تأسيس افق للإنتظار. فالقراءات القبلية المندرجة تحت جنس الرواية، أطرت ذهني على نموذج للرواية بشكلها العام. وكلما قرأت عمل أدبي يسم نفسه ب"الرواية" استحضرت هذا النموذج العام للرواية، وكل إنزياح عنه،يخرق أفق إنتظاري من جهة، ويضيف خصائص فنية للنموذج العام، الذي أسسته إنطلاقا من القراءات السابقة. لكن عندما اصادف منتجا ادبيا، يضع علامة إشارية تدل عليه، وهذه العلامة هي "القصة القصيرة جدا"، كيف يشتغل التلقي.

لا مجال في هذه الدراسة لبحث تلقي ال"ق.ق.ج" من جهة علم الإجتماع. بل سيتم التركيز على بعض الجوانب الخاصة بالنظرية الألمانية الخاصة بالتلقي، عند كل من "ياوس"و"إيزر". لذا سيتم التطرق إلى تلقي النصوص النوعية® تلك النصوص المنفلتة من رقابة نظرية الأجناس الأدبية . التي يؤمن بها المتلقي .. أو التي تخرق أفق التلقي، الذي غالبا ما يبدأ نسجه إنطلاقا من المكونين المذكورين سلفا (العنوان. الإشارة الأجناسية).

قبل الحديث عن خرق افق الإنتظار، يجب أن نعرج أولا، للحديث عن كيفية تشكل هذا الأفق الذي يحدده الأستاذ رشيد بنحدو كما تصوره " هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss " في اربعة نقاط اساس:

« . معرفة القارئ المسبقة بخصوصية كتابة العمل المقبل على قراءته (أسلوب الإثارة الجنسية في بعض قصائد نزار قباني)

. تجربته الخاصة في مجال نوع أو غرض ادبي معين (فالقارئ الذي تعود قراءة شعر الغزل غير العذري سيقرأ قصيدة قبانية من منظور خاص).

. درايته العامة بالأشكال و الطيم (ج.طيمة . Theme) التي تميز اعمالا سابقة (فالقارئ الذي يعرف منجزات الفن "الإيروسي" في الرسم والأدب مثلا سيتلقى قصيدة جديدة لقباني بغير طريقة قارئ لم يختبر الإيروسية من قبل).

® : القصد هنا، هي تلك النصوص التي لم يسبق أن تعرف المتلقي عليها، بالتالي فمن الصعوبة إدراجها تحت أي نوع أو جنس أدب معين. والمثال الجلي، القصة القصيرة جدا.

- إدراكه الفرق بين التجربة الواقعية والتجريب النصي - بين اللغة العملية واللغة الشعرية»[1].

والملحوظ أن نظرية " ياوس"، تهتم بتلقي النصوص الإبداعية، القديمة منها والحديث وتهتم بالمتلقي من ناحية بناءه لمعنى النص المُتَلَقَى في لحظته المعاصرة، او المفارق زمنيا له أي تلقي النصوص القديمة، وإعادة بناء معان جديدة لها ذلك تأسيسا على القناعة التي آمن بها اصحاب نظرية التلقي بالخصوص من ان النص ليس ببنية مغلقة، او يكتنز المعني، بل المعنى - بعبارة أخرى - حياة النص وروحه، يمنحها القارئ اياها او يجدد دماءه بإعادة قراءته من طرف عدة قراء متعاقبين زمنيا.

لكن هناك فرق بين تلقي النصوص القديمة. ذلك على إعتبار تلقي النصوص القديمة يدخل ضمن إطار تحديد افق تلقي تاريخي الذي ينهب فيه "ياوس" مذهب أستاذه " هانز جورج غادمير[®®] إذ يرى هذا الأخير:«ليس الأفق التاريخي الذي يرتسم عبر إعادة البناء (...) هو حقا افقا قائما بالفعل. إذ لابد بدوره ان يفهم ضمن نطاق الأفق الذي يحتوينا، نحن الذين نسأل ومن ينادينا صوت الماضي»[1] وبالتالي فعملية الفهم وإنتاج المعنى:«لا يمثل فعل ذاتية المرء، بل هو وضع المرء لنفسه داخل سيرورة التراث التي ينصهر بها الماضي والحاضر باستمرار»[2]. اي أن قراءة النصوص التاريخية تحاط من جهة بالمحافظة على السياقات الأصلية للنصوص تاريخيا، ومن جهة أخرى الإضفاء على المعاني المنتج من خلال القراءة، سمة الحداثة، إذ تكون مُسَيَّجة بفعل قوة الزمن الحاضر. هذا الأمر وإن يبدو متناقضا، إلا انه متماسك في عمقه، فبالنسبة لأصحاب نظرية التلقي الألمانية خاصة "ياوس" لا يتم الفهم إلا من خلال القراءة، الفهم ينتج المعنى. تعدد القراءات بالضرورة هو تعدد للأفهام، وبالتالي تعدد في النتائج، أي تعدد في المعاني والدلالات. تصدر من خلال الذات المتلقية، عن طريق التأويل و التفسير، الناتج عن الفهم، الذي تتدخل فيه مجموعة من الميكانيزمات (النفسية - الإجتماعية - الإقتصادية). هذا يؤدي إلى نتيجة مؤداها:«ان الفهم يتضمن دائما بداية التفسير وأن التفسير بالتالي هو

---

[1] : د. رشيد بنحدو : العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر. عالم الفكر المجلد23، العدد1و2 1994 ، صص489 / 500. .ينظر أيضا ناظم عودت خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي .دار الشروق، عمان — الأردن ،الطبعة الأولى ، 1997، ص139. إذ يشير إلى المبادئ الأساسية لمفهوم أفق الإنتظار. والتي يحصرها في ثلاث نقاط مركزية (نقلا عن – شوماشير. من جمالية التلقي إلى التجربة الجمالية مجلة آفاق المغربية ص55)«يتطور إطار الأفق هذا بالنسبة لكل عمل في اللحظة التاريخية لظهوره من الفهم السابق للنوع و من الشكل وثيمات الأعمال المعروفة سلفا ومن التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العامية ».

[®®] : فيلسوف ألماني صاحب فكرة الدائرة الهرمونيطقية، وأخذ عنه ياوس مفهوم الأفق التاريخي ، وطوره

[1] : ناظم عودت خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 102

[2] أيان ماكلين : التأويل و القراءة :ترجمة خالدة حامد ،مجلة الملتقى عدد5 السنة3 2000، ص78

الشكل الظاهر للفهم».[1] ومنه فالاختلاف الحاصل مثلا في تفسير بعض نصوص القرآن الكريم، مرده هذا الإختلاف في الفهم، وتعدده، الشيء الذي نلمسه في كتب التفسير القديمة التي فسرت بعض النصوص حسب خصوصية العصر، والحديثة التي تحاول أن تفسر هذه النصوص حسب إنتمائها لعصر العولمة، إجتهادا منها، ومواكبة للعصر. وتلقي النصوص الحديثة التي:«يشرع المتلقي في قراءة عمل حديث الصدور فإنه ينتظر منه أن يستجيب لأفق إنتظاره،إي ينسجم مع المعايير الجمالية التي تكون تصوره للأدب ».[2]اي ان تصوراته العامة لنوع ادبي معين، ينتظر أن تتجسد وتتجلى في هذا العمل الجديد. لكن ماذا إن تم تخييب افق إنتظاره؟ فل تقبل هذه النماذج الإفتراضية لمجاميع قصصية مغربية معاصرة:

النموذج .1.
جمال بوطيب
زخة ويبتدىء الشتاء
قصص
منشورات.....2001

النموذج الثاني
عبد الله المتقي
الكرسي الازرق
قصص
منشورات....2006

النموذج الثالث
محمد تنفو
كيف تسلل وحيد القرن
قصص قصيرة جدا
2006

و مادم الأمر إفتراضا، فليفترض أن قارئا مغربيا، قرء مجاميع قصصية، و روايات، بعض دواوين الشعر. ودخل بالصدفة محلا لبيع الكتب، وهو يتصفح المجاميع القصصية،

---

[1] ذ.ناظم عودت خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص136

[2] ذ. رشيد بنحدو : العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر ، ص 500

أو المكان المخصص للأعمال الأدبية،فأول ما يصدم به المتلقي، وهو يجول بين الكتب الأدبية، وبالأخص الإبداعية، منتقلا بين الرواية والقصة، والمسرح. شيء إسمه مثلا: " صص قصيرة جدا"، وليعتبر أيضا أن النص الحامل للإشارة الأجناسية " قصص قصيرة جدا" اتى في الترتيب السابق، فأعتقد ان هذه الإشارة ستجذبه نحوها، ذلك من خلال عدم تواجد رأي نقدي، أو تحديد سابق لماهية " ق.ق.ج "و بالتالي فالمتلقي ومن خلال عملية التأويل المنصبة حول تحليل الإشارة الأجناسية، يبدأ في وضع تصوراته حول هذا الشكل القصصي الحديث، قبل قراءة الإنجاز كلا. وقد لا يخيب افق إنتظاره ذلك لأن أول ما قد يذهب إليه . بالدرجة الأولى . مسألة القصر الشديد بالمقارنة مع النصوص المندرجة تحت قراءاته.

وتتقوى معرفته بهذا الشكل، خاصة بعد القراءة، إذ من خلالها ينسج نموذجه. الذي هو عبارة عن استنباط الخصائص الفنية لهذه القصص القصيرة جدا.لكن عندما يحتك بنصوص مجموعتي " زخة ويبتدئ الشتاء " للقاص جمال بوطيب،أو" الكرسي الأزرق " للقاص عبد المتقي، و بعض نصوص محمد زفزاف و إبراهيم بوعلو،[1] سيكتشف شبها كبير بين الطريقة (هنا القصد من ذلك مجموع الخصائص الفنية بال"ق.ق.ج " وقصر حجم المنجز مثال عليها) وبالتالي يستنتج من ذلك (القارئ . الباحث على حد سواء) مايلي:

1 . إن كتابة القصة القصيرة جدا بالمغرب مرت بثلاث مراحل أساس:

. مرحلة الكتابة شكلا: إذ حاول بعض القصاصين المغاربة كتابة قصصهم، بشكل بصري مغاير، وذالك يظهر من خلال تقزيم النص بحيث لا يشغل حيزا كبيرا. بالنسبة للصفحة ضمن المجموعة القصصية.

. مرحلة الوعي بالكتابة: و بها تتجلى الكتابة الواعية بهذا الشكل القصصي الجديد (خاصة مع الكتاب التسعينين امثال: سعيد منتسب، عبد العالي بركات، عائشة موقيظ...). إلا ان أصحاب هذه التجارب، أدرجوها تحت إطار الكتابة القصصية القصيرة، واعتبرت إحدى تجليات الكتابة القصصية النوعية المغربية، التي تسعى لنسج قصة مغربية . شكلا ومضمونا .

. مرحلة التجنيس: وهي المتمثلة بالخصوص في مجموعتي:

محمد تنفو: كيف تسلل وحيد القرن

مصطفى لغتيري: مظلة في قبر

---

[1] ينظر كتاب ندف النار الجزء الخاص بالتجربة المغربية :

. تمثيلية إبراهيم بوعلو

. الذبابة و الثور محمد زفزاف

إذ وسما إنجازهما الإبداعي" بالقصص القصيرة جدا " وهذه مرحلة ختامية،إذ تبين وعي القاص المغربي لل"ق.ق.ج" شكلا و مضمونا.

2. إن تلقي القصة القصيرة جدا، كشكل قصصي جديد، كان أمرا جديد. لكن وكما سلف الذكر تلقي المنجز النصي المنضوي تحت ال"ق.ق.ج "، لم يشكل صدمة كبيرة للمتلقي إذ هنالك كتابات مفارق زمنيا لعصرنا هذا كانت تكتب بنمط القصة القصير ة جدا.

اثر الوقع الجمالي في القصة القصيرة جدا من خلال " الكرسي الأزرق ".

يتحدد مفهوم الوقع الجمالي إجرائيا، لحظة إلتقاء المنجز النصي بمتلقيه، هذا الإلتقاء يتولد عنه تفاعل بموجبه يؤثر النص في متلقيه، حالما يبدأ هذا الأخير في حشو فراغات النص،قصد بناء معنى له. هذا التأثير هو ما يصطلح عليه بـ:"الوقع" إذ:« أن الوقع الجمالي، على الرغم أنه منبثق من النص ذاته، الذي هو مصدره،فإنه يؤدي إلى "تمثلات" لدى القارئ هي ما يصبح الوقع نفسه »[1] .فكيف يتم ذلك؟

طبعا الوقع وأثره على المتلقي، هو عصب النظرية الألمانية،التي ساهم في تأسيسها " فولفغانغ إيزر .Wolfgang Iser "[®]، والتي ارتكزت على دور القارئ المهم، في إحياء النصوص، والتفاعل معها، فهذه النظرية تدرس ضمن نطاقها المعرفي، كيفية إشتغال النص،من جهة التأثير على المتلقي لحظة القراءة. فالنص يحتوي مجموعة من العلامات اللسانية المشفرة، والقارئ هو الوحيد الذي يستطيع فك هذه الشفرات، وبفكها ينتج المعنى بربط الدوال اللغوية بمدلولاتها.هذا التفاعل يحقق في مرحلة أولى، جزئية العمل أي معناه بالنسبة لقارئه.المعنى بدوره يعتبر في نظر إيزر صورة، ذلك لأجل تمثل المعنى ككل،بل وينهب إلى فتح آفاق جديدة لم يفصح النص عنها مباشرة:«فالحقيقة أنه إذا كانت الصورة توقظ معنى لم يصغ بين صفحات النص المطبوعة، فإنها تتقدم كنتاج لتفاعل بين النص وبين فعل فهم القارئ»[1]

بالتالي فالصورة توقظ إحساس غير عادي، إذ: «أن الأمر يتعلق بالإحساس بوقعه»[2] بوقع صورة المعنى الذي: «حين يعاش بوصفه وقعا، يخلق تشوشا لا يستطيع اي شرح محوه»[3].هذا الوقع الذي ينتج، هو وقع جمالي.أي لحظة تجاوز النص تقديم

---

[1] عبد العزيز طليمات: "الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند ولف غانغ إيزر".. دراسات سيميائية أدبية لسانية. العدد 6 ، سنة 1992،الصفحة 50.

[®] أعتمدت في هذه الدراسة إسم " فولفغانغ إيزر" بهذا الرسم دونه ، إستنادا على رسم الإسم الذي قدمه الأستاذ محمد برادة في تقديمه للعدد الخاص عن جمالية التلقي ،من سلسلة دراسات "سيميائية أدبية لسانية" ، العدد 6 ، 1992 ،الصفحة 9 من التقديم

[1]/[2]/[3]/[4] عبد العزيز طليمات: الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند ولف غانغ إيزر ، الصفحة51

المعنى،لتصبح:«قدرته على إنتاج شيء آخر غيره»④."هذا" الشيء الآخر هو التأثير في القارئ، وذلك من خلال الوقع المنبثق لحظة القراءة، والذي تحكمه مجموعة من الشروط ومحددات لتحققه[5] وهذه بعضها:

. القراءة كوقع: فالقارئ وهو يدخل النص، مستكشفا، تهيج ذاكرته، بحيث تتمثل في ذهنه مجموعة من الصور المغيبة واللاواعية. والتي تساهم في بناء المعنى، المعنى يستفز الذاكرة فيعاد بنفس الطريقة،إنتاج معنى آخر وهكذا...ولا يتحقق هذا الأمر إلا بتخل القارئ عن جهاز الأحكام المسبقة.إذ أنه من تجليات لحظة الوقع:«تبدو غائيتها جلية في لا حصرية العمل/ القصة وإنما في عميق البنى، سواء أكانت هذه البنى نصية أو مرجعية، وهو ما لا يمكن أن يتحقق فعليا إلا بتخل متبادل: يتخلى القارئ عن فرضياته، وهو ما من شأنه أن يوصله إلى إدراك الوقع الذي يهدف إليه النص في جزئيته لاأي معنى النص)».[6]

. تلقائية القراءة: إذ أن الوقع هو حالة، من خلالها يصدم المتلقي بما وصل إليه من معان للنص من خلال التأويل بصفة عامة.هذا الأمر« يساهم بدوره في نفس الوقت بناء الذات القارئة» [1].

وخلاصة للأمر كله، فهناك طرفي تفاعل ينتجان الوقع الجمالي:

1. النص: من خلال إستفزاز المتلقي/القارئ، وذلك برمي هذا الأخير في متاهاته، كالبياضات، والحذف إذ أن القارئ يدخل:«في عملية تفكير و تخييل وتوهم، وإعادة بناء، ولحم أجزاء النص و ملء الفراغات»② .

2. القارئ: من خلال إستعداداته النفسية و الذهنية التي تلعب: «دورا أساسيا في تحديد طبيعة فعل القراءة وإنتاج الوقع»③ .

وليكن ما تقدم تأطيرا نظريا بسيطا، يدرس من خلاله بعض المنجزات النصية، التي تنتمي إلى المجموعة القصصية "الكرسي الأزرق " للقاص عبد الله المتقي.قصد تتبع الوقع، مع إظهار بعض تجلياته.

ففي نص " عفوا"[4] نلحظ أمرا غاية في الأهمية:

أولا نجده وفي مرتين داخل النص، يخاطب القراء.

---

[5] نفسه ، الصفحة 64/ 67

[6] جمال بوطيب :"آليات الإشتغال والتلقي في القصة المغربية القصيرة" تلقي القصة القصيرة(وقائع الأيام الثانية للقصة القصيرة) ، إعداد بوزفور وآخرون ، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب .كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك . الدار البيضاء ، الطبعة الأولى 2003 ، الصفحة 106

/[1] عبد العزيز طليمات: الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند ولف غانغ إيزر ، الصفحة51②/③

[4] عبد الله المتقي : الكرسي الأزرق ، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك الدار البيضاء ، الطبعة الأولى 2005 ،الصفحة 53

«مستعجلا كان، ثم ريثما جلس على كرسي في الحديقة، عفوا أيها القارئ، كاد يجلس، لكنه تراجع موحيا بأنه نسي شيئا ما،(...)، سار ببطء، ثم دخل الحانة، عفوا أيها القارئ الرجل راوغنا معا ودخل الزنقة القريبة جدا من الحانة، و...(...)»

إن هذا الأمر يجعل متلقي النص يشك في أنه يقرأ أولا عملا أدبيا، إذ لا يكفي القارئ يشار إلى نسبة النص لقاص ما، إذ في النص نفسه ما يجعل القارئ في حالة توتر، خاصة وأن القاص قد تم خداعه من طرف الشخصية إذ جاء في النص

« عفوا أيها القارئ الرجل راوغنا معا ودخل الزنقة القريبة جدا من الحانة، و...».

فالقارئ يستفز فكيف أقرء عملا ما وصاحبه لا يعرف مسار شخصيته، بالإضافة إلى نقاط الحذف المتعمدة، تكثيفا للدلالة،الشيء الذي معه يجعل القارئ "يتورط" بالقراءة بحيث ينتج معنى إلى حدود ما ذكر من النص. يزيد الأمر تعقيدا عندما يبحث عن رابط منطقي بين أحداث النص، فلا يجد إلا ثلاثة كلمات تجمع شتات النص، ولا تقدم له معنى كليا، فهي تدفعه للتورط أكثر في النص الكلمات الثالثة،هي أضرفة زمان، مضافة كلها إلى كلمة "ذات"

«ذات صباح (...) ذات مساء(...) ذات فجر...»

بمعنى" ذات يوم"، هذا "اليوم " متكرر، بحيث كلما وصل الفجر ذهب ليستحم

«خرج من نفس الزنقة مستخفيا في جلباب، ودخل دوش السعادة»

وعندما يأتي الصباح يتأبط ملفه يخرج «إلى اللاشيء ». ومساءا يراوغ الكل و يدخل "الزنقة"، بحيث تصير الحكاية حلزونية في بنائها القصصي.لكن ماذا تفعل الشخصية المجهولة هناك، ولما النص سكت عما تفعل، بل الأدهى من ذلك لما يحكي النص لنا هذه القصة. أسئلة لا تجد جوابها إلا عند القارئ، ففي لحظة الوقع المتمثلة في محاولة رد الفعل، بحشوه للفراغات، يصدم القارئ بإستحضار خياله لمجموعة من الصور، التي تأول، وتفسر له لما سكت النص عن البوح،فيبدأ بملء الفراغات من جديد تأسيسا على العمليات السابقة، بصور أكثر دقة مستحضرا إياها من مخزونه المكبوت،بحيث يؤسس لنص آخر إنطلاقا من مفهوم النفي عند إيزر[1].

ولنتوقف عند نص آخر تحت عنوان "مات الكلب"[2].فالملاحظ أن هذه القصة القصيرة جدا، لا علاقة لمتنها بعنوانها، بحيث لا نجد أي لفظة تحيلنا من النص على موت الكلب، أو حتى تشير إلى الكلب ذلك الحيوان. هذا الأمر يشكل وقعا أولي على المتلقي، وكما سلفت الإشارة فإن الوقع لا يمكن أن يتأسس،إلا بعد تخلي القارئ عن جهاز الأحكام

---

[1] ينظر ذ. عبد العزيز طليمات : الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند ولف غانغ إيزر ،الصفحة 68

[2] عبد الله المتقي : الكرسي الأزرق ،الصفحة 47

المسبقة، ويبدأ في طرح فرضياته، إذ يعتقد أن القصة سيكون الكلب فيها من القوى الفاعلة، حالما يتنازل عن أطروحاته، ويدخل غمار النص، يكتشف أن الأمرهو متعلق بحافلة، وشرطي، وركاب...ويرد النص كالآتي:

الحافلة توقفت.يظهر أن الحافلة توقفت..
وأطلق شرطي المرور صفيرا حادا.. ثم استرسل في الضحك..
ومع ذلك لم تتحرك الحافلة التي توقفت قبل قليل..
كاد الركاب يستلقون على الكراسي من الضحك.. التفت
السائق.وكاد يجن من الضحك.. وقف الشرطي قريبا من نافذة
السائق..ضحكا معا من مناخرهم، وضحكت كراسي الرصيف،
و... نزل مساعد السائق من الباب الخلفي.. صافح الشرطي
بالضحك.. وكانت قيامة الضحك..
ارتفع صوت المحرك..
يبدو أن الحافلة ستتحرك
و.. تحركت الحافلة.

فالكلمة المهيمنة هي "الضحك"، ولا علاقة لها بالكلب.الأمر بالنسبة للقارئ تحد،فالقصة تحكي عن حدث أن حافلة توقفت،بأمر من شرطي،الذي لم يطلب أوراقا تخص السائق أو الحافلة، بل اكتفى بالضحك في وجه السائق، والغريب أن الذي صافح الشرطي،هو مساعد السائق، بعدها تحركت الحافلة.هذا النسيج القصصي، بالنسبة لمتلقيه سيحرك ذاكرته، من جهة ما خزن من أحداث واقعية، عاشها أو سمع بها، تخص الشرطي، و نظرة المجتمع المغربي له، على أنه مرتش.فيظهر المعنى العام للنص بشكل وضح، مع إمكانية إضافة معاني فرعية، هي بالأساس متعددة من قارئ لآخر. لكن بعد الإنهاء من قراءة النص، سيشكل للقارئ تحد آخر،إنه العنوان، حيث يسعى جاهدا لربط العنوان بالقصة، وهنا أثر الوقع الجمالي. ذلك أن القارئ يجب عليه أن يستحضر مجموعة من الصور، أولها صورة الشرطي المرتشي، وعملية الإرتشاء ككل، لينتقل إلى الكلب، ليبحث عن ما يميزه عن بقية الكائنات، فيجد أنه يتميز بالوفاء والإخلاص، وقد . إن كان ملما بالقصص المغربية . يستحضر لفظة قاص مغربي عندما خاطب قرائه بقوله:«ها نحن نلتقي مرة ثانية أيه القارئ الكلب ». بالتالي يخلص إلى أن العنوان يشي بما مفاده " مات الوفاء والإخلاص".

لكن لمن،ولأجل ماذا تم التخلي عن "الكلب "، كل هذه الأسئلة التي تتراكم، كلما أعيدت القراءة، يتم الجواب عنها إنطلاقا من تحقق لحظة الوقع. التي تدفع القارئ للتورط في النص اكثر فاكثر.

خاتمة

تعتبر القصة القصيرة جدا، شكلا قصصيا حديثا بالمغرب، يحاول أن يرسخ نفسه، ويفرض نفسه على الساحة القصصية بالمغرب. هذا الشكل القصصي القصير جدا، يتسم بالتكثيف الشديد، و الذي ينسحب على كل مكونات القصة.بحيث يمكن أن نطلق عليها، القصة المكثفة.

ولما كان هذا الشكل جديدا على الساحة الثقافية المغربية، فإن أحسن وأفضل مقاربة له، هو ان ندرسه إنطلاقا منهج التلقي، وذلك لإعتبارين:

. الأول: ان "ق.ق.ج" تجربة جديدة على الساحة كما أسلف الذكرومنها اتت فكرة البحث في تلقي الإنتاجات الجديدة والنوعية.

. ثانيا: مادم هذا الشكل جديد، وعلى إعتبار انه تم تلقيه، فإن هذا العمل الأدبي، ذي الخصائص الفنية، بالضرورة سيؤثر في المتلقي، هذا الأمر دفعني للبحث في اثر وقع النص الأدبي، على المتلقي إنطلاقا من نموذج من القصة القصيرة جدا بالمغرب.

ختاما اشكر كل من ساهم معي في إنجاز وإخراج هذا العمل إلى الوجود، والذي ولولا دعمهم وحبهم الذي غمرني ولا يزال، لما راى هذا العمل النور

فهرست المراجع

. ابن منظور: لسان العرب، دار الصادر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1994

د. الجر خليل وآخرون: لاروس المعجم العربي الحديث/ مكتبة لاروس، ط 1

ـالفرطميسي محمد وآخرون: إشكالية التجنيس وفرادة الخطاب القصصي، سلسلة ملتقى القصة، منشورات الشعلة،الطبعة الثانية 2006

. العلايلي، عبد الله: معجم المرجع، المجلد 1، دار المعجم العربي، بيروت . لبنان، الطبعة الأولى،1963

ـالمتقي، عبد الله: الكرسي الأزرق، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،ابن مسيك. الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2006

. المديني، أحمد: فن القصة القصيرة بالمغرب: النشأة والتطور و الإتجاهات، دار العودة بيروت

. النساج سيد حامد: القصة القصيرةسلسلة كتابك، دار المعارف القاهرة، دون تاريخ.

. بوزفور احمد: الزرافة المشتعلة، دار المدارس.الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000

. بوزفور وآخرون:منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب . كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك. الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2003

. بوطيب جمال: زخة ويبتدئ الشتاء، منشورات إتحاد كتاب المغرب، طبعة نوفمبر 2001

. خضر ناظم عودت:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،دار الشروق، عمان . الأردن،الطبعة الأولى، 1997

. ڤوازين جاك: ما الأقصوصة؟ ترجمة عبد النبي ذاكر، دار تينمل، مراكش، الطبعة الأولى، 1995

. سحر الجوى: نصوص إبداعية (طلبة ورشة الإبداع)،منشورات الكلية المتعددة التخصصات،آسفي، الطبعة،الأولى2006

. ندف النار:منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب . كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك. الدار البيضاء، الطبعة الأولى2003

Encyclopédie Quid 1987.

. ب.

. آفاق تربوية،(عدد خاص حوا القصة القصيرة بالمغرب) مطبعة النجاح الجديدة،العدد12،1998

. ايان ماكلين: "التأويل و القراءة":ترجمة خالدة حامد الملتقى عدد5 السنة3 2000.

. ذ عبد الرحيم مودن: "مصطلحات القصة في المغرب من بداية الأربعينات، إلى نهاية الستينات "دراسات أدبية وسميائية ولسانية"، مطبعة النجاح . الدر البيضاء، العدد الثالث، سنة1981

. عبد العزيز طليمات: "الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند ولف غانغ إيزر"، دراسات "سيميائية أدبية لسانية"، مطبعة النجاح . الدر البيضاء، العدد السادس، 1992

. د. رشيد بنحدو: "العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر " عالم الفكر المجلد23، العدد1و2 1994

. مجرة (عدد خاص بقراءات نقدية في الإصدارات القصصية التسعينية)، دار البوكيلي . القنيطرة /المغرب،عدد 2005

. ت.

ذ ناصر سالم الجاسم: كتابة القصة القصيرة جدا عند فهد المصبح، المنعطف الثقافي (انظر الملحق)

حسن برطال: السين (مصاص الدماء). الملحق الثقافي لجريدة بيان اليوم، عدد يوم الجمعة 13 يناير 2006

المكان في القصة القصيرة بالمغرب
حارة مصطفى اجماهيري نموذجا

محمد زيان

معلم 1: الحارة: دراسة تمهيدية

العنوان في علاقته بالقائمة الفرعية للمجموعة:

يعتبر العنوان من حيث الأهمية المدخل أو العتبة التي يلج منها القارىء إلى عالم المجموعة القصصية، إد العنوان هو النص الصغير المجمل للنص الكبير، كما أنه الشهادة الجارحة،التي على أساسها يعمل المضمون لإعتصار الجرح، فهو يتبنى النص الدي يوجد، ويحيل في الوقت نفسه على الموضع الذي تفسر فيه اندلالية النص الذي يتبناه (الحارة نمودجا).

يقول سعيد جبار في تعريفه على انه يمثل:" في اي نص... العتبة الأولى التي نلج من خلالها... وهو حافز لإثارة العديد من التساؤلات و تأسيس افق تخييلي يكون بمثابة الموجه الأساسي للقارىء وهو يتابع الأحداث،أما العنوان قد يكون في بعض الأحيان حاملا لرمز او إيحاء كما يرتبط احيانا اخرى بالشخصية الأساسية.... او بحدث(من احداث العمل الإبداعي)فهو يهدف إلى تأطير القارىء وهويلج هذا العالم الذي يكون مجهولا لديه، و يحاول أن يكتشفه اولا من خلال العنوان، ثم يحاول أن ينظم العلاقات بينه و بين عالم الأحداث بعد الانتهاء من قراءة النص "(1)، بل اكثر من هدا " لا تصبح العنونة تسميه للكتاب فقط، وإنما .... العنونة إذن هي خلق اهتمام و انتظار لدى القارئ. و السماح له بالإقتناع.... وعلى أساس هذه الضمانة تتحقق القراءة "(2).

وتأسيسا على هذه الإشارات تتأكد أهمية العنوان في السرد الحديث،و ذلك من خلال إهتمامات العديد امثال ليوهوك

شارل كريفل...(3). charles grivel، rezzoug رزوك، اشور achour

وعلى تعدد وتنوع ما كتب عن العنونة، من خلال التفاسير و الشروح، وكذا التأويلات الإنطباعية، مما يحيل و ينطوي على مفارقات لا فتة تتسم بالتعدد و التنوع و الفني، مثلما تتسم بالتضارب و التعارض والتنافر، يبقى هذا الاهتمام في حد ذاته مسهما في إنتاج مستويات جديدة ترتبط بالعنوان دائما في المقاربة والتحليل،إما بالانتقال من مجرد تقديم انطباعات إلى تحديد مجموعة من القوانين التي تلزم المبدع مراعاتها في تحديد عنوان الإنتاج الإبداعي،أو العكس انطلاقا من جملة المستويات المتداولة(4).

ونشير في إطار تلك القوانين إلى ماحدده كل من كريفل وهوك حيث على العنوان ان:

أ- يلتزم بالنص الذي يعينه

ب- أن يكون مثيرا، مختصرا و مركزا

ج- ان يكون نوعيا

د- ان يكون واضحا (5).

غير اننا لا نتفق مع هذا الطرح، و هذه الشروط، إذ لا نستطيع أن نجزم بأن هده القوانين او الوظائف اوامرحتمية لا يختلف فيها إثنان كما يقال، فالأمر نسبي و لكل مبدع منطلقه في العنونة، كما لكل قارىء حريته الكاملة في التأويل، وكل هذا يعني تلك العلاقة المباشرة و المحتمة بين ما حدده كريفل وهويك وبين منطلقات المبدع في إختيار عنوان إبداعه، لنجعل منها قوانين نسبية تسم العنونة، أو تتحق فيها كشروط نسبية لا إلزامية، و برجوعنا إلى المجموعة منطلق بحثنا لصاحبها المصطفى اجماهري، تكون انطلاقتنا معها من خلال تفصيل بعض الأسئلة التي تطرحها عليناهذه المجموعة، والبداية من العنوان و قائمة العناوين الفرعية، إذ الإشارة هنا تفيد إرتباط العنوان الرئيسي بأحد العناوين الفرعية إرتباطا غير كلي، لكنه يشير إلى ذلك الإهتمام الخاص عند المؤلف في المجموعة بالمكان الذي هو "الحارة"، وهو ما إعتدنا عليه في مجاميع القصص القصيرة، حيث تحمل المجموعة عنوان قصة من القصص التي تضمها، لتكون بمثابة المؤشر الذي يوجه القارىء إلى القصة المفتاح، التي يمكن ان تفتح مغاليف النص كله، و التي يمكن أن تعد المثال أو النسق الذي تتبعه القصص الأخرى، هذا و لا تفوتنا الإشارة إلى أن عنوان المجموعة مكون تكوينا فضائيا، وهو امر ساد في أوساط المبدعين المنتمين إلى ما يعرف بالمدرسة الواقعية، و المتميزين بحس واقعي مشبع بنزوع مغامر إلى فضح الواقع المتخيل، ومتناقضاته، و لنا في هذا التوجه خير نموذج: نجيب محفوظ في عالمه الروائي، الذي يقدم فيه الأمكنة والأحداث و الشخوص بأسمائها الحقيقية، ومنها: " الثلاثية"، " اولاد حارتنا"،" ثرثرة فوق النيل"، و"ميرامار"....، وربما يكون هذا التوجه قد أثر في المصطفى اجماهري ومجموعته القصصية، ولو بشكل غير مباشر، حيث يقول فيحوار له ببيان اليوم الثقافي:"الحارة هي المكان الطاغي عبرقصص المجموعة، والحارة كاسم لها دلالة خاصة في الذاكرة العربية بحسبان ما تختزنه من حمولة معنوية وايحائية سواء في المفهوم الشعبيأو في التاريخ العربي، او حتى على مستوى الأدب الإنشائي العربي ومن جهة اخرى فالحارة مكان يختزل المجتمع العربي كله، بهمومه، واحلامه، وطموحاته فإنها في ذاتها تمثل المجتمع العربي المرجعي الذي لم ينسلخ بعد عن مظاهر البداوة الحضرية، في الحارة لا اقدم إطار ماديا جامدا بل ما يعنيني في الأساس هو حياة الناس فيها، وناس الحارة الذين يهمونني يختلفون قطعا عن الآخرين ايالذين هم خارج الحارة ".(6)

وهو ما ينم عن وعي في اختياره للموضوعات المناسبة التي تجعل من الواقع العربي في شمولية لا إقليمية إطار مضامين المجموعة القصصية التي أكدت نجاح رحلتها.

لتكون " الحارة" عند صاحبها تلك المسافة الدائرية التي تلم شتات نصوصها، ولهذا يقول محمد صوف

وإذا كان هذا هو المنطلق – الواقع العربي في شموليته – فالعنوان يحيل إلى مكان معلوم له خصوصياته و سيادته في البيئة المشرقية بشكل واسع "(7)، وكذا المغاربة في حدود المعروف و المتداول، و بهذا الطابع العام خصوصا وأن العمل نشر بسوريا و بدعم من اتحاد كتاب العرب الأمر الذي يعني لربما أن للناشر تدخل في اختيار و تحديد عنوان المجموعة القصصية، فالقارىء المشرقي من خلاله (العنوان) يدخل في حوار مباشر مع النص المعاين، و يجعل قراءته مرتكزة على خلفيات معرفية، بإعتبار أن واقع هذه الحارة مؤكد في ذهنه مما يساعده على تخيل و تصنيف وضعيات الحارة واحوالها، وهو ما يتحقق لا محالة بعد فراغه من قراءة المجموعة.

أما القارىء المغاربي و المغربي خصوصا فتأمله هذا العنوان البسيط يوحي عنده بشيء لا اختلاف فيه مع المشارقة اولا، هو المكان، لكن غياب تداوله في الواقع المغربي يوحي من جهة ثانية باشياء كثيرة و متعددة، مما يعني أنه يخلق أفق انتظار واسع عنده وهو يتأمله، هدا الأفق الذي يخلق رؤية حائرة في إطارها الشمولي، و التي تتبدد في خط تدريجي من خلال القراءة المعاينة المتمسكة بعناصر المجموعة في كليتها.

وإذا كان هذا كله ينطلق من مستوى دلالي، فإنه على مستوى الرؤية بإمكاننا ان نميزه عن باقي التمظهرات الخطية/ الكتابية للغلاف، إذ نجد الناشر قد عمد إلى طباعة العنوان باللون الأحمر، إما لإثارة القارىء الملتقي المستهلك، أو تلميحا وايحاء بما تحتويه الكلمة في النسيج الثقافي العربي، بإعتبار دلالة اللون الأحمر، فهو من الألوان المثيرة والموحية على دلالات فيغالبيتها تنحوا الى السلبي من القيم و الخطر، وفي ذلك يقول احمد بوزفور: " الأحمر.... لون الحب و الفضيحة و الحادثة و البرتقال و النار، لون الجنس البكر كما يغري به ثوب المراة، ولون الحرية التي تسمى الفضيحة، لأنه لا احد يجهل الشر – الإثم– المحظور..هو لون الخرق الخروج الحرية الصراحة الحياة "(8).

وهي كلها دلالات نجدها متجلية و منعكسة في أحداث هذه المجموعة المشاكسة بعضا منها، و بالفعل هكذا فهو لون الحياة بالحارة، حياة البسطاء من مستضعفي الشعب المغلوب على أمره.

هكذا نخلص إلى حمولة العنوان البارزة و الواضحة، الامر الذي يؤكد أن إختيار العنوان في هذه المجموعة لم يكن بالإختيار العشوائي هكذا وحسب، بل إنه اختيار نابع من تلك البنية العميقة لنصوص المجموعة في كليتها، و تسلسلها كما هو ملموس في بنيتها

السطحية،وعليه فللمصطفى اجماهري اختيارات، و لنا نحن ان نتتبع مضامين مجموعته في أشواط الرحلة المستمرة.

ما الذي تحكيه المجموعة

تختلف محكيات المجاميع القصصية انطلاقا مما يمتلكه المؤلف، و ما يملكه المتن القصصي من قدرات المحاورة، و المجاورة، أو المجاوزة.

ويهدا يمكن أن نتساءل عن الإسهام الذي يقدمه المصطفى بالمجموعة القصصية:" الحارة"، انطلاقا من مسائلة البنية السطحية في المجموعة ا الوجه المباشر الذي يطل علينا في اول قراءة عابرة يمكن ان نقوم بها، حيث أن الإمساك بالعناصر المقصود دراستها في بحثنا يحتم علينا ان نلقي الضوء في المتن القصصي للمجموعة بما يحمله في طياته من أحداث وأوصاف ولوحات تصويرية، تحمل بداخلها بنية عميقة تظهر من خلالها الرؤية الخاصة للكاتب، هده الرؤيا التي نأمل تحقيقها في محطات البحث التالية.

ومن خلاله يمكن إجمال مضامين هذه المجموعة و محكياتها فيما يلي:

+ باب فيما جرى للمسافر: صراع منظومين / المركز و المحيط

تبدأ أحداث القصة بوصف خارجي لديكورالمحطة، التي سيحدث انطلاقا من ساحتها كل شيء، أحوال تجعل العقدة حادث عرضي واستثنائي، وهو ما تحقق بإحدى غرف المقطورة التي تشي بالقلق في ارتباط مع شخصيات الفرنسيين، أساسا، و اليابانية،هذا الالتقاء الذي يجعل من الإرهاب موضوعا يبرز تعارض المواقف، وتشدد الزوجة الفرنسية على كونه عمل من ملة مشتركة بين العرب و الباسك.

وصول ناربون، كانت بداية حادث آخر تحقق بتدخل رجل البوليس الذي طالب البطل بجواز سفره في تجاهل تام للفرنسيين و اليابانية مصدرا بعدها أمر مصاحبته له، حيث ستنتهي رحلته، و تستمر رحلة الفرنسيين بنظراتهم المحدقة في كما لو أنه مجدوم، و اليابانية تلوح بالفينغارو الذي تركه، وعلى وجهها جهامة لم يتمكن البطل من فك لغزها.

+ الرجل الذي يهوى الرحيل: صراع في وطأة الاستمرار و الر حيل، أمام تجليات الواقع.

في هذه القصة يبدوا المؤلف دارسا اجتماعيا، فبطل القصة يحاول أ يعرف أو يتطلع إلى واقع الأشياء و خفايا النفوس وتطوراتها إذ ينظر لها من الخارج و يراقبها، لتبدأ القصة بزيارة.الرجل المجهول الذي اكترى عند الباتول غرفة وضعها يحيل على وضعه الاجتماعي، و أمام حانوت الشلح يتداول العديد أمر المجهول، المعطي و منانة التي تخبر بإسمه الهادي، ثم كبورة و صويحباتها.

حينها الهادي البراني يحصل صداقة الأخرين، خصوصا البطل في حفل زفاف المعطي، غير أنها علاقة يسمها طابع الحيرة، وأمام الباتول في صباح طلع،كانت هناك عربة تتصيد الهادي، ليخبر عميد عائلة الضاوي البطل بالأمر و تتدخل امراءة من آل عيساوي فتخبر أن الهادي لم يكمل الحول، أما الباتول فقد سلمت البطل ظرفا مختوم من الهادي فيه تبرير لحالته الإجتماعية، ليحتفظ البطل به، فتمر الأسابيع، و الشهور، و السنة، ويكشف غياب الهادي مدى حب البطل له.

+ ضغط الدم و أشياء أخرى: صراع في القيم بين المحافظة و الإنفتاح

يستهل الكاتب القصوصة بوصف الشارع في حاله الممطر إنه تجسيم مكاني، ومشاهدة تكشف صورة مجتمع كئيب بأناسه و طبقاته، احميدة النادل غارق في تمثل حياة الترف، حياة المرضيين، حيث يفاجئه صوت مدير الخان يذكره فيه بشغله حين دخول الفتاتين بنات الليل، و هو قريب من زجاج الخان يلحظ سيارة رولس رويس "التي ظهر الشيخ منها،هذا الأخير يتباوس مع الفتاتين، ليطلب الويسكي، و المشوي، فيجمع من خلال طلبه بين اشياء متعددة، السبعة والجرعة ثم المضغة، و الضحكة مع الفتاتين.... الأولى منها أخرجت ملقاط الحواجب

لترسم خطين رقيقين فوق حاجبها، والثانية غلبها الخمر لتبدأ في تصوير حركات خبسية بيدها، فياخدهما مدير الخان الى الطابق الفوقي،الشيخ يمارس الجنس مع الشقراء، ومدير الخان مع الاخرى يتحسى الخمر في حالة داعرة، احميدة، ليس له من ذلك إلا ان يخبط الآنية، فيأخد الزجاجة المكسرة يغرزها في صدر الأول الذي صرخ ليبدأ الزعيق، فيغمد بعدها الزجاجة المكسرة في عنق الثاني... حيث تتشابه عليه الأوجه مع الزعيق ولم يعد يذ كر معها إلا اعوالا وصراخا.

+الحارة الكحلاء: صراع البؤس، و محاولة التمرد على الجحيم في واقع الحارة السوداء بمحطاتها.

الحارة ذلك البناء القديم الذي لم يخرج من عصر البداوة، بها الكلاب السائبة، فيها يسترجع البطل صباه و المطر، ليتحدث عن ابيه وأمه الذين يرفضان دخوله مبتلا.، يخبرنا عن الأطفال الذين يتفرجون على الكلب، ميم غاطة في النعاس هي بلا قوة و لا حول مسكينة ذكرته حلتها بطفلة المتيم التي اغتصبها مديره، شدة البرد جعلت ميم تغمغم، و تطلب من البطل ان يغطيها، لكنه رفض لفكرته التي تؤكد ان يبقى أعزب حتى الشيخوخة، ومن النافدة يشاهد رجل تسأل عنه ليجيبها انه بال ومات، في خضم هذا الحديث ميم تلبس و تذهب لتهيء لقمة... في جو الحومة المكفهر، لخضتها الطل يقترح عليها أن ترافقه،نفدت ليمرا بعدها ببراكة مشبوهة و بقربها جماعة مغضوب عليها،

دخول البطل في صراع مع إحدى المشبوهات... ليطلق بعدها هم الحارة الذي لا تنفع فيه فضيلة، فتغيب بالتالي من الليل و من ذاكرته.

+ أحزان الصعاليك: قصة تشرد ليلي في مدينة تعج بالمفارقات / صراع الإنسان مع المحيط حالة المدينة متوتر، تيقاطبه العتمة و الضوء، إنها كالأسيرة التي تتهيأ الإنتهاك

بغرفة في عمارة لشركة فرنسية، كان الميلودي الاستاد إلى جانب البطل، كانت الفوضى طرفا ثالث ميز غرفتها، يستدعي البطل الميلودي نحو رحلة ليلية كالمعتاد زادها النبيذ و حفنة القصيد، فاستقبلوا ترمنوس بالمعاريف وبعدها رحلا إلى حانة بشارع باريس التي لا يوجد بها الإ سكير واحد تواسيه البارميت، ليتوجهوا نحو حانة بالميناء وقد طلبوا فيها النبيذ و الحوت المشوي، و كان بها يقول الميلودي اشعر بالفرنسية، و البطل يضحك عليه ليتدخل كلاب الحارة فيقذفا بهما، مكملين الجولة في ما خور بفتياتها، و بهده الجولة يجعل البطل من المدينة وجهان الأول للعهارة، والآخر للفولاد وبينهما بحار الأسى، وتكون وجهتهما بعدها إلى الفيلات الغارقة بالورود، و البواب المسن يحرص عليهم، حيث طلب من الميلودي سيجارة حصل من خلالها على ثقته فيحكي لهم عن واقعه كحارس، وواقع اصحاب الفيلا، حيث يستودع الرفيقان الحارس متبعدين عن الفيلا.

+ العودة: العودة نحو الماضي الخدعة، وإدراك للحاضر المتناقض.

تحدثت فأخبرته بخيبته، يعلن أنه حينما ذهب كان مراهقا، وكانت هي تسكن جوار سوق الجملة، حيث كان يسمح في دروسه لاصطحابها، حين كهولته اكتشف الخدعة، وثمنها ازهي فترات العمر.

دخوله المدينة وبعد سؤاله عن مكان عملها، توجه ليخبر البواب ان يكلمها له، نزلت في دهشة فعرفته، ولما جاء المدير اخبرهما الشاوش بدلك، فاقترحت ان يذهبا للمقصف.

ربيعة تسأله عما يحكي، فذكرته أن علاقته هو بها كانت أخر علاقة، حيث قبلت بعدها الزواج من سوسي له معها ابنة اسمها رقية، هي مع أمها، لكون رجلها سلبي في تعامله معها.

يبدأ بالبطل بالحكي عن تجربته مع الزعيم خارج الحدود والجماعة في مخيم القيادة، حين أعلن عصيانه بطرح الأسئلة التي كانت سبب خروجه وتخليه عن الجماعة لا المبدأ، ليعود بعدها كمريض ناقه، يرى أمه التي شهقت وسقطت،ولن يتمكن من مشاهدة أبيه الذي مات، حينها ستضرب ربيعة على كتفيه وتخبره بضعفه، فيأتي الشاوش ويطلب ربيعة التي دفعت لسيدة المقصف وقدمت للبطل وريقة مالية، ملحة على زيارته لها لكنه يعتذر بسبب الخوف على شرفها الذي سيمنعه من الزيارة وأمام رفضها لهذا الموقف يفترقا ويعود هو لبيته وأمه، مع مصارعة العي والرغبة في النوم والتفكير.

الداخل والخارج: صراع الخارج المنسجم الحذر مع الداخل المتوتر +

بالجيب ثلاثة رجال صمتهم يدل على تخطيطهم الهادف لشيء يشغلهم، في باب الضيعة ساعد الرجل الثالث الثاني على الصعود، ليصادفه كلبان بولسيان، بالداخل تمكن من قتلهما، وصاحب الضيعة كان قد سمع النباح والطلقات والقدمين، تأكد لحضتها ان الأمر يرتبط بزائر لا رغبة فيه، حين فتح الباب، لتقع عينه على الأتي الذي يحيل على الخوف والخطر، وعند تواجههما انتهى الأمر في حدود الدقيقتين، بإطلاق الرصاص الذي تصدع في صدره، فيعود الثلاثة إلى الجيب التي اختفت في عطفة الشعاب ثم ضاعت

يومان: صراع اليومين المتعارضين حالا و أحوالا+

على مدينة ساحلية تجري أحداث اليومان بخط يعكس واقعية الاحداث التي تلم بحالة الرايس والبحارة مع البحر، كان اليوم أربعاء الرايس سيد العربي منشرح الصدر لكون الليلة ليلة صيد، وعلى المركب سفيان و مغروز يتبادلان الحكايات، المعطي ينضاف إليهم فيحكون عن البحر وعن أنواع النساء وابتلائهن، سفيان يطلب إيقاف الجلسة تحت إصرار أدى البرد، و بالمركب نجد مسعود هدا النحيف المعروف بصلابته من أسفي، سفيان يأخذ مكان مسعود، هذا الأخير يتقدم و معزوز غافل عنه يتخيل صورة خطيبته، فيدرك بعد إشغال التزانزستور انه كان مأخوذا عنه.

وفي يوم الخميس انقلب جو البحر و أحواله، حيث عرف المركب ريحا صرصرا عاتيا تلعب به، وهو بأعالي "الجرف"،

لتبقى المسؤولية لسيد العربي لكن من غير جدوى حيث سيغرق الرايس محبوسا، لكن معزوز يفدي بنفسه في سبيل المعطي دون فائدة كذالك، حين مات كل الفقراء رجالا من غير بكاء، إلا معزوز الذي نجى ليجدب من عنقه خيط التميمة الواهي مدركا تفاهته و الفقيه، و هو أمام القدر يصارع حيث جعل من الله رجاءه.

+ الدعوة الحكومي بين وده و إنشداده.... ثم ميله وإبتعاده اده عن....

تبدأ القصة بتسلل السارد من البيت وزوجته في قيلولة، حين أخد يسير في نخوة موظف محترم حتى " فيه " (س) "،

تطل "س" الدكالية كراهية من وراء الستار، وكل الباب وصيفة عروبية دعته للتفضل، فإستقبلته "س" التي هنئها على نجاحها وإسمها المنشور بالصحف الأولى، وبالقاعة التقى البطل فتيان وفتيات ضمنهم شاب بوهيمي.

"س" تقدم كعب الغزال، لحظتها دخل عصبة فتيان و فتيان بكساوي المدرسة جلن يتعلمن التدخين لا غير بالصالون واحد واحدةيبدأ الرقص ويعم الهرج، " س" تدعو الخادمة كي تخدم السارد، ليجد نفسه في وضع متشابك مع "س"، في حين كان البوهيمي وحيدا عمد إلى فتح سيجارة وقد حشا بجوفها الحشيشية يدخن ويغني

بالفرنساوية الرديئة، ليطرح السؤال على السارد هل يجيد الرقص فيجيبه بالنفي، أمام إستغراب البوهيمي من الأمر لكونه موظف حكومي،و الحكومي من طباعه إجادة الرقص.

"س" تؤكد للبوهيمي مدى تعلقها بالموظف الذي تصبب عرقه، وهوما أدركته، "س"، فتطلب من الخادمة إحضار علب المناشف، الأمر الذي أكده البوهيمي للسارد بدوره، معلنا له بأن يأكل دماغها بالسياسة و يفعل فيها ما يشاء.

أخذ البوهيمي في التقيء، فكانت هذه لحظة انحباس الأسطوانة ووقوف الرقص.

يقرر البطل الخروج، لكن " س" تقترح عليه أن يصحبها لتعرفه على أمه التي أخبرته بولع ابنتها به، فيرد هو أن البنت من منبت طيب...." ذكية و مستقبلها بالجامعة أكيد.... فتكون هذه ساعة العصر الذي ابتعد فيه عن الفيلا ليدرك من خلاله شرخ الحياة الرهيب، حيث أن الإنسان لا يمكن أن يلقاها كما يبغيها.

+ كانت صراع الإخلاص و الخيانة

قصة التي كانت، و الشاطيء بأوصافه الهادئة، تنأى.......وحيدة، كانت طويلة تسير مرة و تقف مرة تجاه الموج و البطل يتتبعها فينشدها وهي تطأ الرمل المشبع ولا تبالي، كانت طويلة نحيفة، تجلس على كتيب الرمل، حيث يسألها البطل عن اسمها، وهي صامتة وترمش، وجهها كيلو باتريا.

لحظة إقترابه تخبره أنها اسم شائق و للبحر عندها نداء كم يعذبها حين تخرج من حمالة صدرها صورة مهترئة لشاب لم يبلغ الثلاثين، وعلى وجهه خالة، ليسألها عن سر تمزيقها للصورة، فتجيبه لكونه منافق بعدها تؤكد رغبتها في أن تسبح، فعلت حيث كانت طويلة ونحيفة وتحمل سرا.... ليدرك البطل تأخرها بالبحر إذ كانت طويلة ونحيفة وتحمل سرا قاتلا.... و على الشاطيء شبحان واقفان ويتصايحان، الأول شيخ والآخر شاب هذا الأخير يعلن انها كانت عنيدة و غير واقعية، والشيخ ينهيه بالبكاء، فيخبر الشاب حينها البطل بان الشيخ أبوها، و الفتاة قد فارقت الحياة، و يعلن الشيخ للبطل أنه رجل يستاهلها لناسبه إياها.

فحمل الشاب الفتاة و الشيخ وراءه يسير.... يكابر و يمسح الدمع، وهو يقول بأنه لن يبرأ من حبها، فتركا البطل بعدها وحيدا

معلم 2: نحو تحديد نظري و تمييز نسبي بين الفضاء والمكان

الفضاء

إن الحديث عن الفضاء في النظرية السردية لا يخفي صعوبة تحديده في ظل ما هو قائم حتى الآن من اجتهادات متفرقة تعبر عن ذلك المسعى النظري الكيفي و الكمي في مجال البحث عن مفهوم هذا المصطلح الذي يخوض كل مرة غمار تحديدات عديدة، لربما تكون في حاجة إلى جهود حقيقة تجعل لها قوانينها التي تبعدها من كل ترهل و تكرار غير

مجديين، و يمكن ان نستعير هنا موقف هنري متران H.Mitterand قائلا: " لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات اخرى على هيئة نقط متقطعة "(9).

مما يعني أن مبحث الفضاء من جملة تلك المباحث التي لا تزال في حاجته الى اجتهادات حقيقية تسهم في بناء تصور متكامل انطلاقا من تلك المساءلة القادرة على اعادة بناءا المعطيات، وتكييفها مع الوقائع التي لم تكن واردة في زمن تبلور المقاربات الفضائية الحكائية.

بهذا الكلام الوجيز الذي يؤكد في جملة حق اننا بحاجة إلى بحث متكامل عن القوالب الكلية، و المعبرة: من أجل تسيج هذا المفهوم بما يقتضيه للولوج إليه بثقة ومرونة ادبية، وهذا لا يعني التقليل او التقزيم من شان تلك المساهمات والدراسات الأكاديمية، بقدرما ما يؤكد الدعوة إلى تتبع تلك المنجزات النقدية التي حققتها جهود الأخرين ممن سبقونا في مضمار البحث الأدبي، و استيعابها ثم العمل على تأصيلها و توسيع تفعيلها في الحقل الأدبي بحس نقدي، علما أن بلوغ عتبة الإبداع في اقل تقدير يتقتضي أولا و قبل كل شيء ان نستوعب المنجزات القائمة.

ليكون مرادنا من خلاله و في إطار تصور متواضع لا يؤكد اننا بهذه الطروحات آتون بما لم يأت به الأوائل او الأواخر - الدعوة إلى تعميق النقاش حول مصطلح الفضاء الروائي والقصصي، هذا المصطلح الذي جاء في حقه نقاشات متعددة جعلت البعض يقبله كمقابل للمصطلحين الفرنسي و الانجليزي espace،space

والبعض الأخر يرفض هذه الترجمة ليؤكد أن الأنسب بها هو مصطلح الحيز، وفي هذا الإطار نشير إلى ناقدنا عبد المالك مرتاض في قوله: ".... مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء و الفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، و الوزن و الثقل والحجم والشكل...." (10).

فعبد المالك مرتاض من خلال هذه المقاربة يحاول ان يؤكد لنا نا ان مصطلح الفضاء كما هو شائع في حقل الدراسات النقدية هو مصطلح اوترجمة قاصرة في مقابل الحيز الذي يفيد و يقابل مصطلحي space، espace

غير اننا لا ذتفق مع هذا التحديد لأسباب لعل اهمها ان الخواء و الفراغ ليس بذلك المعنى المطلق كما اعتبره ناقدنا ولكنه في تصورنا، الخواء والفراغ من الأهل، بمعنى الفراغ من الحضور الإنساني لا العدم، كالصحراء نموذجا، وبالتالي فالفضاء كمصطلح ينصرف استعماله إلى الوزن و الحجم و الشكل وهو ما نجده مؤكدا في مجموع المعاجم العربية

كما يؤكد رشيد نظيف من خلال تتبعه للمفهوم بمجموعة من المعاجم يقول: " فضا المكان وافضا إذ ا اتسع واستوى و خلا من أهله؛ فالصحراء بهذا فضاء بما أنها تجمع بين هذه الخصائص، وإنها الواسع دون المرتحل و المستوي أمام الراحلة و الخالي من عناصر الألفة، و من بقايا الحضور الإنساني، وإن معاجم اللغة العربية تجعل من المكان و الساحة و الموضع مرادفات للفضاء، و لا تحتمل بغير المرجع الخارجي عند الشرح، وإن كان المكان اكثر إطرادا، وربما اكثر دقة بما انه للفضاء إطاره العام الذي يكاد يشمل كل الأمكنة لإتساعه بدل الإرتباط بمكان بعينه "(11).

وانطلاقا من هذه التحديدات فإن للفضاء مرجعيته المحددة، و التي تجعل منه في العمل الروائي و القصصي معادلا لمجموع الأماكن التخييلية التي يضمها عمل تخييلي ما.

وحتى لا نقع في الخلط فنحن ملزمون في تحديدنا لمفهوم الفضاء ان نكون على بينة بمختلف الاستعمالات التي جاء فيها الفضاء كمفهوم فلسفي، ومصطلح علمي ومعماري....، وان كانت هذه التوظيفات في مختلف ابعادها مرتبطة بالعلوم الإنسانية، فإن للفضاء كذلك جذور تاريخية، وتراثية أعمق عند العديد من الشعوب و المجتمعات، فهو يحيلنا على "فضاء الحلقة" في المجتمع العربي، و"فضاء المسرح" في المجتمعات الغربية.......

فالفضاء فضاءات متعددة، وما يهمنا نحن بالتالي هو ذلك الفضاء الأدبي، الذي حاولت العديد من الدراسات أن تحيط به في علاقته بالأدب عموما والعمل الإبداعي السردي خصوصا، تقول زهور كرام في تحديدها: " يأخذ الفضاء في ابعاده المحققة على المستوى ابداعي – السردي عدة تمظهرات حاولت مختلف التنظيرات المعرفية النقدية – تبعا لتوجهاتها وتصوراتها – أن تؤثث الفضاء داخل النص الإبداعي.... وفق تجلياته اللغوية وتبعا للمنطق التركيبي الذي يخضع له ". (12)

وحتى تتضح ملامح هذه المقاربة نقترح ان نتناول و بتلخيص شديد تلك القضايا المتعلقة بالفضاء في ابعاده المؤكدة على المستوى السردي الإبداعي دائما.

يقول مرتاض:"...الروائيون الذين يتعاملون مع (الفضاء) بدقة متناهية.... يوظفونه لغاية النص الروائي و يتخذون من كل تحرك غاية، ومن كل تنقل حدثا، ومن كل ضيف، او طجر (بالفضاء) هدفا تسعى الشخصية إلى تحقيقه....

ويتسم (الفضاء).... في معظم أطوار مثوله بالجمالية والإيحاء ويتفاوت الروائيون في البراعة لدى بنائهم (الفضاء)، ورسمه، وتحديد معالمه، وجعله.... طرفا فاعلا في المشكلات السردية بحيث قد يستحيل إلى كائن يحي و يعمل، و يضر وينفع، ويسمع وينطق "(13).

و بالتالي فالفضاء هو مجموع الامكنة التي يتضمنها عمل إبداعي ما، بمعنى انه فضاء ذا طبيعة تخترق جسم النص وتتجاوزه انطلاقا من مستويات إدراكية تأويله وإستكشافية، فالفضاء في التخييل القصصي يصبح تيمة رئيسية، تجعل القصة المتخيلة مماثلة لتمظهرات الحقيقة، مما يدفعه إلى عقد علاقات متعددة مع عناصر بناء القصة القصيرة الأخرى: الشخوص، الزمان، الوصف، الحوار، المعنى، الأحداث،وبما أن الأدب كما دة لغوية، يشكل إنزحايا عن الواقع، هذاا الأخير الذي يتجسد حضوره في العمل الإبداعي كمادة لغوية فنية، فمن المؤكد انه لا يتم نقله إلا من خلال دلك الفضاء اللغوي حيث:" إن الفضا ءالروائي مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلى من خلال اللغة، فهو فضاء لفضي espace verbal بإمتياز، و يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما و المسرح اي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر اوالسمع إنه فضاء لا يوجد الامن خلال الكلمات... ولدلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع اجزائه، ويحمل طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدا المكان نفسه " (14).

مما يؤكد ان الفضاء القصصي فضاء لفظي و جامع و متضمن لكل المشاعر والتصورات المكانية التي بمقدر اللغة التعبير عنها، وهو رأي يحصر الفضاء في تلك الإشارات اللغوية المرتبطة بالعمل، والحقيقة ان هناك بالعمل الإبداعي دائما فضاء يتجاوز ما هو لغوي صرف إلى ما هو مادي: إنه الفضاء النصي الذي يشكل فضاء مكاني بكل ابعاده، فضاء ملموس تحدده المساحات و تلك التمظهرات الخطية واللونية للكتاب،كما يؤكد هنري ميتراند h.mitterand قائلا:

" الكتابة داتها – بإعتبارها أحرفا طباعية – على مساحة الورق، ويشمل دلك تصميم الغلاف، ووضع المطالع، و تنظيم الفصول،و تغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين و غيرها " (15).

ولهذا فللفضاء مهتموه أمثال ميشال بوتور في كتابة: " بحوث في الرواية الجديدة" وغيره.

وإذا كان هذا الفضاء مكان تتحرك فيه – على الأصح عين القارئ على حد تعبير حميد لحميداني – فان هناك فضاءا اخرا ينظاف الى جملة هده الفضاءات، هو الفضاء الدلالي الدي ليس له في الواقع مكان ملموس، وانما يرتبط بمدى ادراك القارىء او المتلقي، وقد جعله لحميداني انطلاقا من استعاناته بكتابات جيرار جينت اساسا وجوليا كريستيفا: " الصورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام، إد ليس للتعبير الأدبي معنى واحد،إنه لا ينقطع عن أن لا يتضاعف ويتعدد "(16)

مما يعني ان الفضاء الدلالي espace semantique يتاسس بين المدلول المجازي و المدلولو الحقيقي، فهو كما يقول لوتمان:" عنصر منسق يضيء بقية مكونات النص " (17)، مما يعني انه فضاء إيحائي espace connoté بالدرجة الأولى، ولا يرتبط بأي مساحة هندسية مكانية كل هده التحديدات، ويبقى الفضاء القصصي ممتلكا لخصوصياته التي لا تتخد عمقا متسعا مقارنة مع الرواية التي تتعدد امكنتها وتتسع، هذا وان كان نجيب العوفي في دراسته لفضاء المكان او آلية الوصف (18)، قد افرد له خاصيتان انطلاقا من جمله بين البانورامية: مما يرتبط بإتساعه و انتشاره، الأمر الذي ينعكس على لتوظيفه الغزيز للمشاهد هذا من جهة اولى، ومن جهة تانية تأكيده على خاصية الديكورية او الفوتوغرافية التي تستند إلى الفاعلية النشطة للعين القصصية الرائية في تأسيس و تكريس هده الديكوريةو ان كنا نشاطر الراي في الخاصية الأخيرة، فإننا لا نتفق في الخاصية الأولى، لما تتميز به القصة القصيرة كجنس ادبي تميزه صفة (الكمية) التي تعكس إلى حد ما فرادة خطابه عن بقية الأجناس الأخرى كالرواية وغيرها.

ونجيب العوفي بدوره يقول عنها: " لقد اقتضمت قضمات مركزة، وقدمت لعصر " الساندويتش " اكلة ادبية خفيفة و حريفة "(19).

فأين هو موقع البانورامية امام هده القضمات المركزة و الخفيفة، وإن كانت هده القصة في مرحلة التاسيس فإنها قد تعاملت من منطلقنا دائما مع المشهد الكلي بنوع من المرونة و حسن التوظيف، وإلا فما مميزات القصة القصيرة كمفهوم ثم التوصل الى تحديد منطلقاته التاريخية المميزة له.

وحتى لا نبتعد عن ما نحن بصدده في محورنا هدا، ارى أنه من جانب الإبانة والتوضيح، تشكيل ما مر بنا من مفاهيم، و إختلافها في خطاطة مركزة وهي كالآتي

فتكون خلاصتنا تأسيسا على كل ما سبقت الإشارة إليه، أن الفضاء هو مجموع تلك الأدوار النصية والتخييلية التي ينهض عليها النص القصصي في شموليته داخل السرد، و في هدا السياق نفسه يقول لحميداني حميد:" إن الفضاء - وفق هدا التحديد – شمولي، إنه يشير إلى" المسرح" الروائي بكامله، والمكان يمكن ان يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي " (20).

المكان

إذا كان النص الإبداعي في عمومه يحيل إلى "ماض" ما، او يؤكد "حاضر" كذلك، كما يرسل إلى مستقبل مستشرف إلى حد ما، فهذا يفرض الاستعانة بمجموعة من المكونات التي تعمل على تسويغ هذه الشروط.

ما يعني ان كل سرد لا يخلق كونه الضيق او الفسيح إلا انطلاقا من توافر جميع مكوناته، و من ضمن هذه المكونات: المكان، هذا العنصر الوسيط بين العالم الاجتماعي، و

عالم الكاتب الخيالي، فهو العنصر الفني الذي على أساسه تتحقق حركة الشخوص، وتتأكد مصداقية الأحداث، دون إغفال للزمن في قيمته الهادفة لربط و ترتيب تماسك النص. فالمكان لا يمكن إلا بالحياة التي فيه، وبالحركة، والزمن اللذين يميزانه عن غيره، كما أن هذه العناصر بدورها تبدو عديمة في غياب المكان، هذا الذي يصبح دائما المؤسس الفعلي – في العمل الإبداعي- لعملية الحكي، أو لنقل المكون الجوهري: فهو مكون أساس في البناء السردي، الأمر الذي يعطيه تحكما وظيفيا في البنية الحكائية والرمزية للسرد يقول بورنوف: " (المكان ليس عنصرا زائدا في الرواية)، و ذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها،... فهو يتخذ أشكال و يتضمن معاني عديدة، بل انه قد يكون في بعض الأحيان، هو الهدف من وجود العمل كله".(21).و باختصار فللمكان حدوده المتعددة، بحسب تعدد زوايا النظر فيه، فقد يقودنا من كونه ممثلا لمنظور المؤلف، إلى حدود البنية اللغوية للعمل كمكان، ومنها إلى فضاء العناصر السردية التي يرأب صدعها ويؤطر أحداثها، حيث يعتبر المقوم السياقي ضروريا للانتقال مما هو مستمد من المكتوب إلى تحقيق الدلالة المستمدة من الخطاب مما يحيل على اهمية المكان هذا الذي يميزه عن باقي المكونات الأخرى، وبالخصوص الزمن جملة من الخصائص باعتبار وجوده المتحقق على مستوى المرجع، اللغة، والمفهوم كذلك، وهو ما لا يتحقق بالزمن الذي تغيب عنه خصيصة المرجع.و بما أن المكان غير مفرد، فهناك أماكن وأمكنة عديدة تتجاوز ما قبل النص وما بعده إلى علاقات خصبة يعسر أن نلم بمختلف قضاياها في مثل هذه النظرة المختزلة، ولكن لنا في ما صدر من الدراسات والمؤلفات الجادة لعنصر المكان، و التي تناولته من جوانب مختلفة و متباينة، خير معين، و منها نشير إلى:Gaston Bachlard "بنية النص الفني" ليوري لوتمان، "شعرية الفضاء " لجاستون بشلار من جهة غربية، اما اهم الدراسات العربية: " بنية الشكل الروائي" لحسن البحراوي، "بناء الرواية" لسيزا القاسم،ثم "جمالية المكان في الرواية العربية" لشاكر النابلسي...

من منطلقنا فهدا التعدد والتنوع يعود بالأساس لتلك الحيرة، و انعدامية اليقين برؤية واحدة، ثم تقابل اجهزة التحديد، وفي هدا تبرز قيمة المكان، وأهميته هده التي تزداد عمقا واهتدادا كلما اطلنا النظر فيها وبما ان المكان في النص الإبداعي صورة تتأسس انطلاقا من منزع ثقافي معين قد يتجاوز الطرح الكلاسي التقليدي الى ما يظهر متخيلا مخترعا من طرف القاص، فإن هذا لن ينفي إمكانية إدراك تلك التصنيفات أو المفاهيم التي ينبني عليها النص كما لا ينفي إمكانية القبض على الأبعاد و الدلالات التي تندرج ضمنها رؤية المبدع في المقام الأول، ثم القارىء كذلك.وفي هدا يقول مدحت الجيار عن تلك التقنية الجمالية: " من هنا كانت جماليات المكان تشكيلية، وظيفية ويقدم المكان حلا للمبدع حين يريد الهروب، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه، ليسقط عليه رؤاه

التي يخشى معالجتها، وهنا يتحول المكان إلى رمز و قناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه، فيصعد إلى السماء و الفضاء، وقد ينزل إلى أعماق الأرض و البحار..."(22).

فلكل مكان بالتالي من مجموع هده الاماكن سياقاته ودلالته، وبين الصعو د إلى السماء، و النزول إلى أعماق الأرض و البحارذلك المكان الفيزيقي الذي يحتوي الإنسان في العمل الإبداعي والمتميز بخصائص الجمالية، الفنية.

والذي قال عنه عالم المختبر أرسطو: " المكان هو السطح الباطن للجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي" (23)، فالطبيعة من خلاله تكره الفراغ، والمكان هو ذلك الذي تجري فيه الحكاية: هو الناس بصراعهم من اجل البقاء الأفضل، مما يعني انه ذلك المكان الهندسي المعاش و الأجدر ارتباطا بالحياة الإنسانية، تقول سيزا القاسم: "إن المكان بالمعنى الفيزيقي – أكثر التصاقا بحياة البشر من حيث خبرة الإنسان بمكان، وإدراكه له يختلفان عن خبرته و إدراكه للزمان.... فإن المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا، يبدأ بخبرة الإنسان بجسده: هدا الجسد هو " مكان" " (24).

وعلى أساس هدا التحديد فإن للمكان سماته المميزة التي تنتج عن طابعه المحسوس المحدد أيا كان شكل هده الحدود في النص الإبداعي، حيث أن حسيته هذه نلمسها في تخيلنا، و انطلاقا من دلك الوصف الذي يساهم في خلق المعنى، يقول احمد زياد: " مما لا شك فيه ان هدا الوصف ليس للزخرف أو الزينة، إلا في الأعمال الضعيفة " (25).

ولنا في هذا الاهتمام بالتصوير المباشر للأماكن الواقعية في العالم العربي مجاميع قصصية، وروايات عديدة من تلك التي كانت تصور واقعا شرسا اقوى من بطل لا حول و لا قوة له على حد تعبير المصطفى اجماهري.

هذا والمكان أو الفضاء المكاني بالقصة القصيرة خصوصيته التي تميزه عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى وبالخصوص الرواية هده التي تحتاج بإختلاف مضمونها وموضوعها وطريقة معالجتها لنوع من الإسهاب في مقابل القصة القصيرة القائمة على لغة التركيز التي هي غير لغة الإسهاب، وهو ما يشترط أن لا تتخد ذلك العمق المتسع أو البانورامية التي تتعدد فيها الأمكنة، ومن هده الزاوية وجب على الكاتب ان يعي إختياراته المحددة لمكان الأحداث داخل القصة القصيرة من الإنتقاء لا الإستقصاء الذي لا يترك فيه صاحبه أي تفصيل من تفقاصيل المشهد.

يقول ميشال بوتور في إشارة ذكية منه عن هذا الوصف المكاني: " له إختار الكاتب هذا اللون بالذات، وهدا الأثاث ليخبراني (بقصد اللون، والأثاث) عن العصر الذي حدثت فيه القصة و عن البيئة التي جرت فيها، وعن عادات الشخص الذي يسكن هنا، وطرق عيشه و تفكيره، و مقدار ثروته "(26). وهو هنا يشير إلى احترام الكاتب لمقاييس المكان، هذا الذي

يحدد عند أي قارىء انطلاقا من تأويله هوية الأشخاص و طبيعة سلوكهم، ومن هذه الإشارات نستنتج قيمة الابداع القصصي هذا الذي تميزه يمنى العيد:" بالشريط اللغوي القصير " (27)، و الذي يترك امام قارئه مساحة جمالية تشركه في خلق المعنى لإعطائه دلالة معينة انطلاقا من سياقه الخارجي المؤسس على تلك العلاقات الداخلية، إنها متابعة تحصل الكثير من خلال التحديد القليل.

و بهذه التحديدات: فالمكان وكما مر بنا سابقا مع الفضاء لن يكون إلا قضية جزئية من مجال اشمل و متنوع هو الفضاء بكل مجالاته.

و حتى تتضح ملامح هذه المقاربة لمكون المكان، في نصوص الحارة القصصية، و إبراز دلالاتها فإن ابرز قراءة هو ما تقدمه تقنية: "التقاطبات المكانية polarités speciates.... وتأتي تلك التقاطبات عادة عادة في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات و التواترات التي تحدث عند اتصال الراوي او الشخصيات بأماكن الأحداث " (28).هذه التقاطبات التي تخضع العلاقات الإنسانية داخل المكان الى احداثيات متعارضة منها: " المرتفع / المنحدر / "اليمين / اليسار "،" القريب / البعيد "،" المحدود/ المطلق "، " الداخل / الخارج "، " المفتوح / المنغلق "...

واعتقد ان هذه التقاطبات التي ثم رصدها على تعددها وتنوعها قد ثم التأسيس لها على اسس من الآليات والتصورات، والمفاهيم التي تؤكد إلى حد ما مصداقيتها في حدود المعروف والمتداول، وهكذا فلا ضير ان يقول رشيد نظيف: "إن المكان لا يتحدد إلا بما لا يكونه، أي بمقابلته مع مكان آخر، فامتلاك موضع يكون مستحيلا، إذا أغفلنا ما لا نمتلكه، من هذه اللحظة يتأسس الخطاب حول الفضاء، ليصبح دالا. وهكذا ترتبط دلالات الفضاء بالمعارضة بين عناصره، فالمتفصل... الثنائي ضروري للظهور المعنى... وهكذا يبدوا... تقسيم المصطلحات... إلى اقطاب وثنائيات تمنح صبغة الموضوعية للإنفعالات او الحالات الشعورية عند اتصال الذات بمحيطها... فهذه التصنيفات تتميز بثرائها الدلالي "(29). على هذا النمودج الإجرائي سننطلق للكشف عن بنية المكان لمجموعة المصطفى اجماهري. بنية المكان

I المكان بين: المحدود / المنغلق، المطلق/المنفتحI-إذا كان المكان بالنصوص ذات المحتوى القصصي الواقعي اساسا، وغيرها عموما كما مر بنا في المحطات السالفة هو القائم ببرمجة السرد والناسج لخيوطه، بإعتباره بطلا مشاهدا، و مشاركا ضمينا في مسار الأحداث فإن "الحارة" بأحوالها واضطراباتها، بالتالي جزء لا يتجزأ من تلك الشخصية الغير المستقرة، كما يكشف عن ذلك اكثر من وحدة سردية ووصفية، مما يجعلها كعمق حكائي واستيراتيجي للنص، ليست في التحليل النهائي سوى ذلك الواقع العربي بين عبثيته وجديته.

و في هذا الإطار التميزي المؤسس والموجه انطلاقا من مجموع نصوص المجموعة، ليس لنا إلا البرهنة عن هذا المسعى المتحقق في إطار من الواقعية كما يدافع عنه المصطفى اجماهري في العديد من مقالاته يقول: "لست مشدودا في كتابتي القصصية إلى نمودج قصصي ما أو إلى كاتب بعينه انا فقط مشدود الى التيار الواقعي في الكتابة، أتخد من الواقعية مرجعية أدبية وفنية و من البيئة.... مرجعية واقعية " (30). بهذه الإنطلاقة نخوض رحلة الكشف بين ثنايا نصوص المجموعة العشر المتميزة، والبداية من قائمة العناوين الفرعية التي تميز جل القصص تيمة السفر والتيه هذا الذي نلمسه جليا في العنوان الرئيس للمجموعة كذلك "الحارة" كفضاء للأنتقال يحيل إلى كل متعدد يندرج فيه الجزء.

"الرجل الذي يهوى الرحيل"، "الحارة الكحه"، "أحزان الصعاليك"، "العودة"، "الداخل الخارج"، " الدعوة "، " يومان".

والجدير بالإشارة هنا ان هذا الإنتقال والتيه أو السفر لن يتحقق إلا انطلاقا من إفتراض وجود حافز باعث على هذه الحركة، إما محفز داخلي انطلاقا من جملة الأحداث النفسية، أو محفز خارجي مرتبط بمكان محسوس فنيا يفرض هذه التيمة إما للخلاص او الفرار من إحباطات الواقع.

وأمام هذه الثنائية الضدية التي تجمع بين قوى او عناصر متعارضة، لا يسعنا إلا التاكيد على خافية المحدود / المغلق كسمة تخلص مفهوم الإقامة وخاصية المطلق المفتوح كسمة كذلك تجمل مفهوم الإنتقال الذي يسم المجموعة في اكثر من قصة على أن هذه الإشارات لا تقف في حدود ما نقدمه نحن بل تتجاوزوالأمر إلى القاص نفسه الذي يقول:" نؤمن بالتيه"، لغة أولى. كما الشفق، كما الحلمة بالتيه تنفس عن انفسنا....."(31)

و لتحديد ذلك نقدم المخطط التالي المجمل لنصوص المجموعة بين تقاطبين هما مين يواكبهما الزمان والحركة، إذ المكان كما سبقت الإشارة يتشكل بزمانه وحدثه اللقصصي، فالثلاثي او الحلمة التي يتكون منها المكان والزمان والحركة حلمة واحدة متكاملة.

نصوص المجموعة	أماكن الإقامة (المحدود / المنغلق)	أماكن الإنتقال (المطلق/ المنفتح)	الزمن الحدثي
1 باب في جرى	منعدمة	بنسبة الكل	الشتاء القاسي
للمسافر	نسبية الأقلمية	بنسبة الأغلبية	فصل الخريف/
2 الرجل الذي يهوى	" "		المساء
الرحيل	متحققة بالتساوي	" "	يوم شاحب /الليل
	بنسبة الأقليمة	متحققة بالتساوي	المطر / الليل يلج
3- ضغط الدم	" "	بنسبة الأغلبية	في النهار الحلكة
واشياء أخرى	" "	" "	الليل يهبط / المطر
4- الحارة الكحلاء	متحققة بالتساوي	متحققة بالتساوي	الآتي
5- احزان	منعدمة	بنسبة الكل	الريح / الليل/
الصعاليك	بنسبة الأقلمية	بنسبة الأغلبية	الليل الفاتر
6- العودة	منعدمة	بنسبة الكل	دخلت المدينة ظهرا
7- الداخل و			الشمس نار تأخذ
الخارج			أخريات الليل
8- يومان			القيلولة /العصر
9- الدعوة			شعاع فريد من
10 كانت			شمس تغالب
			حيائها الصباحي.

ومما لا شك فيه أن هده الثنائيات تتحكم في نصوص المجموعة ككل بإستثناء ثلاث قصص هي:

" باب فيما جرى للمسافر " التي تأخد من الفضاء المفتوح مسرحا لأحداثها. وقصة " يومان" كدلك، ثم آخر قصص المجموعة " كانت".

اما بقية النصوص الأخرى فقد أحداثها (المحدود / المغلق (منطلقا للمأساة، و(المطلق / المفتوح)فضاء لتبديد هدا الشعور في قصص " الرجل الدي يهوى الرحيل".

" ضغط الدم وأشياءأخرى "، " الحارة الكحلاء"، " أحزان الصعاليك"، "العودة"، الداخل والخارج"." الدعوة". كل هذه الأحداث تجعل من الزمن فسيفساء تساهم في تشكيل النص ليصبح إلى جانب المكان شخصية أساسية تقاسم البطل بالإضافة إلى تلك العناصر السردية الأخرى ذلك التأطير الفني؛ على ان هذه الفسيفساء الزمن هي ما يمنح الحدث

البطولي مشروعيته ان يكون، و بمعنى آخر، فالإحساس بالمكان، تقسيم الإحساس بالزمان على حد قول نجيب العوفي.(32)

من خلال ذلك كله، ثم امام هيمنة اماكن الإنتقال هو ملموس بالمخطط السالف، يمكننا ان نبحث في دلالية الأمكنة انطلاقا من ثنائية المكان السلبي (المكان الحاجب و الفاصل)، والمكان الإيجابي (الذي يجسد تلك العلاقة الصلية السوية).

فتكون الأماكن المحدودة المتعلقة في المجموعة القصصية عند اجماهري ذلك النعث المؤكد للمكان للغير المساهم في تحريك عجلة المجتمع بإعتبار ان كل مكان ضيق هو مكان ينطلق منه القاص صاحب المجموعة دائما للإيحاء بالتأزم و الإختناق، الأمر الدي يعرض على شخصيته البطل المتواجدة فيه البحث عن الإلتفاف من تلك العبودية، بمعنى البحث عن توازن الذات هربا من وضعية متردية و تأزم نفسي حاد يؤجج الإحساس بالأسى، و يفاقم من حدة الشعور بالنقص، هدا الشعور الدي يبحث في المكان المطلق / المفتوح عن بديل و ملاد نحو امكنة تبدد ما تحقق بالداخل و من نمادج هدا القولة التي بها القاص قصة " الرجل الذي يهوى الرحيل". يقول:" الإنسان كالماء، إدا لم يجر يأسن، فدعني اخرى "(33). وعلى لسان الهادي يقول:" اعدرني..انا الآن ذاهب.... لقد ورثت الترحال بين الدنا المعلومة والمجهولة هذا أنا...جوال وكفى، قلق وكفى، كالقرش أنا لا أعيش إلا في الماء الصافي.. في العمق الصافي، فتعلم أن تكون قلق في صفاء،الحياة بلا قلق لا تساوي أسلفه ولا قيدها..." (34).عموما فهذا الشغل الدائم سيحطي للهادي فرصة التعبير عن همومه وأحلامه و مكبوتاته ثم طموحاته الصافية بصفة عامة: تجربته الذاتية كفرد له نظرة للحياة و الإنسان و الواقع. وبقصة " الداخل و الخارج " نجد اجماهري يجسد لهذه الثنائية من خلال مماثلة، هي التي تشكل عنوان القصة، يقول " في الداخل جراحة الموقف تكبر، تكبر الشفاه مزمونة، و الموقف صعب، اللحظات محسوبة، و ليس للحرف معنى، و ليس للكلام من متسع "(35). فإدا كان الداخل كفضاء يشعر صاحبه باليأس و الإختناق و غيرها مما يدفعه للبحث عن فضاءات مكانية أكثر إتساعا و رحابة وانفتاحا كدلك، ربما هدا يجسده الخارج فهل دلك فعلا ما يستحقق؟يقول: " في الخارج الظهيرة القائظة تلك الصمت، و الصمت يلد الخوف.... قلق الرجلان، وهما ينظران لعقارب الساعة تقتل النهار، فرك أحدهما يديه عن احساس بالضيق "(36). فالضيف هناك، و حساس به في الخارج كذلك متجلي، هذا الذي يلد الصمت و الخوف ثم القلق مما يعني أنه لا دوام لحال، وهذه هي مفاجآت اجماهري التي تجعل في الأخير من كتاباته القصصية كتابات دهشته فنية، حيث أن هدا الخارج الدي يراهن عليه المصطفى بدوره يفتقد إلى الحرية.

فإن كان السبب المباشر بها الخروج البحارة هو البحث بالخارج المطلق عن ما يسد حوائجهم المتعددة بالياس يقول: "..... فكر بأن هناك وراء البحر باريس، في تلك اليابسة قوم ليس لهم أصل، يأكلون السمك الرفيع على حساب خصاصة بحارة فقراء..... و كان إنسانا مستورا ككل بحار يعيش بالبركة "(37). مما يعني أن لهدا المطلق ا يالبحر كدلك خصوصياته السالبة لحرية البحارة، والتي لا تترك امامهم اختيار لموت المحقق.يقول: " قرقر الماء من فتحات المركب، القرقرات عزف يروع، انضم البحارة إلى بعضهم، أعينهم تزغلل امامهم البحر، ومن ورائهمو ليس لهم إلا البحر دات اليمين ودات الشمال..... ودوت قعمقة، فكان المركب حطا ما " (38) و على هذا السبيل تكون بها يات قصص المصطفى اجماهري، هي نهاية بين تماطيين: إما نهاية ترفض أي تبشير بالمستقبل على منوال سادجا و بشكل خارجي، و حتى إن تحققت هده النهاية، فشخصيتها المركزية في الغالب ما تعاني الإنكسار والمزيفة. يقول اجماهري باحد حواراته الأفق: " البطولة في القصة العربية الجديدة، و خاصة القصة الواقعية، هي بطولة بمعنى المعاناة

ومن ثم...... فالشخص المحوري في القصة لا يمكن أن يتحدى الشرط الإنساني الدي يخضع له، إنه ضغير ومسحوق ومضطرب النفس إنها بطولة في التقهقر، و ليس على القاص الدي يخصع له، إنه صفير ومسحوق ومضطرب النفس، إنها بطولة في التقهقر، وليس على القاص بأن نطلب بأن يكون قيصر يا اكثر من قيصر نفسه.... فالبطل في إنتاجي القصصي... بطل غريب يمارس رحلة التيه.... إنسان عادي يواجه مصيره بسلاح القلق..... و فكرة المواجهة في حد داتها درجة إلى الأمام"(39). الحارة: بين البيت و المدينة صورة البيت / الغرفة إذا كانت رؤى التغيير للواقع في القصة القصيرة لا تتنامى إلا من خلال نماذجها، بما تحتويه من تفجير والتيار للمواقف المتصارعة، مجسدة بدلك حركة الواقع الفن في اتجاه تغيره. فالمصطفى اجماهري من خلال نمودجه الواقعي الفني – كما يؤكد دائما – قد استطاع ان يكشف عن ذلك القهر الإنساني ضمن رؤية مليئة بالتشوه، انطلاقا مما تعيشه الشخصية المركزية من سحق واستيلاب في إطار مكاني إجتماعي صعب، يتطلب منها مواجهة أكثر إيجابية وفاعلية. ومن جانب آخر فإن المصطفى اجماهري قد احسن الثمتيل لهدا، إنطلاقا من وقوعه بالحارة على عناصر مكانية إشارته ذات دور انحيازي إلى أحد المركزين، و المحد سلفا. وفي طليعة هذه العناصر المكانية، البيت، الذي قال عنه جاستون بشلار: "البيت هو ما ليس "انا" الذي يحمي ويحافظعلى "الأنا"..... البيت يحمي احلام اليقظة، والحالم ويتيح المجال للإنسان ان يحلم بهدوء"(40). فهل بالفعل للبيت قدرة على حماية أحلام اليقظة، و الحفاظ على الأنا؟إن بشلار بتصوره هذا المحدود لم يقم اي إعتبار لتفاعل على الشخصية بالمكان، كما انه لم يولي إهتمامه بذلك التحديد الجغرافي لربما الذي قد يعطينا دلالات متعددة تبتعد عن هذا التصور، و تجعل

من البيت ذلك المكان المزعج، مكان الأزمة و البحث عن الهروب كذلك. و"بالحارة" فالبيت يشكل نقطة الإرتكاز التي التي تتأسس عليها كل نصوص المجموعة، بإستثناء تلك التي تجري احداثها في فضاء خارجي بنسبة الكل، وهي بالتحديد:" باب فيما جرى للمسافر"،" يومان"،"كانت"،" الداخل والخارج" إلى حد ما بإعتبار ان داخلها يشكل الضيعة التي تتنافى من خصوصياتها والبيت الغرفة. وطبيعة البيت الغرفة في " الحارة" كإقامة إختياراته لا ترادف عند اجماهري إلا الضيق والتهميش، إنه سجن بكل محدداته العادية والنفسية، مكان لا تنفي طبيعته دلك التلازم و التطابق بين احواله واحوال ساكنيه. وفيما يلي استقصاء لنمادج بيوتات / غرف قصص المجموعة:- بقصة: "الرجل الدي يهوى الرحيل": "اخد اللمبة، سوى فتيلتها، واضاء عتم الغرفة، إضافة قليلة على كل حال، عارية غرفته تقريبا نصف حصير، بطانية صوف، وظماية سجائر سجائر غير ممسوحة، منظورات الخصاصة تحتل المكان" (41). فالفوضي و العتمة تملأ أرجاء الغرفة مما يحيل على ضياع الفرد وسطها بقصة " ضغط الدم وأشياء اخرى":" ضحكات تصدر من الغرفة الحمراء وتأوها. (هذا لا يجوز) قال في خاطره وجع نبت في أعصابه... رمى الباب بضربة قوية من رجله... خبط آلتية..." (42). ومن خلاله لم يعد الأمر الصراع كما عهدنا بالقصة السالفة محتد ما بين الشخصية المهمشة ومكانها، بل صراع بين طرفين، ا.لأول من أصول راقية، والاخر من اصل مهمش حتم عليه دلك الصراع الفردي القائم على ازدواجية الشعور بالوجه القائم للواقع، والمتحقق امام المواجهة. - في قصته "احزان الصعاليك": يقول: "في الطابق الأخير من عمارة لشركة فرنسية، كانت غرفتنا يتيمة ورطبة، علائم التقشر تشهد في الحائط في زاوية منها هجع ميلودي... وفي الزاوية الاخرى مضجعي، وبيننا قامت ارفف خاصة بالكتب واوراق مبعثرة تشغل من الغرفة فسحة، وزجاجات نبيد فارغة، جنب المنضدة المعوجة القوائم وفي الباب تصوير طبشورية وعبارات بداء ت محفورة هي الغرفة والفوضى"(43).فاجماهري في هده القصة كذلك ينطلق من موقف ثابت ومحدد في بل قصصه لايغيره كما لايخرج عنه، إنه موقف الغرفة الفوضاوية الضيقة التي تحتفظ بتماسكها السلبي هذا رغم كل التغيرات الاجتماعية التي تحصلت في مصار مجموعته الحارة، مما يؤكد ذلك التطابق الملموس بين طبيعة البيت ونوعية الشخصيات التي تقيم فيه انها شخوص لا يستثني عنها قاصنا حتى المثقف هدا الدي استحبناهو داخل قصة الاحزان الصعاليك بين مجموعة من الحالات.وفي هذا السياق نريد تصور نجيب العوفي لهدا المثقف بالغرفة التي يقول "إن الغرفة أضيق مكان يتحرك فيه المثقف، وهي أيضا الصق مكان واوثقه لهدا المثقف ماديا وروحيا... فصح أن المثقف... موجود في الخارج الناقل إلا انه في الحقيقة موجود داخل داته الناغلة، ومع ان هدا الفضاء يبدو في الضاهر منفتحا الا انه في العمق فضاء محكم الاغلاق "(44). وهده بالتالي هي حقيقة

المدينة بحالاتها داخل قصة احزان الصماليك انها حقيقة ضياع المتقف المغربي خصوصا والعربي عموما. بهذا يكون البيت غرفة داخل المجموعة قد حضر باعتباره محورا لرتابة ومركزا للقلق فهو فضاء الضياع الفردي والحضاري الدي يفقد فيه الانسان وجوده انطلاقا من دالك الوجود العادي المميز لتلك العلاقة التي تجمع الشخصية المركزية به كما كان، بعيد كل البعد في قصصه اجماهري عن باشنار في تصوره له، بانه بالمجموعة ذلك الحبس كما يقول السارد " سابرح هادا الحبس الدي لاتخصه سوى الاسلاك "(45).

لنتسأل نحن بدورنا هنا الى اين سيكون توججه صورة المدينة: إذا كانت القصة في مرحلة وعيها الأولي، قد منحت المكان قيمة دلالية وجمالية وملحوظة، فإن هذه الإشارة قد تنبه لها نجيب العوفي خلال متابعته للعديد من نصوصو تلك المرحلة فيقول:" وهذا الترر اليسير من النصوصو دليل ساطع على مدى سيطرة المدينة كمركز على ما سواها من الأطراف و الضفاف المهمشة، دليل ساطع انها على مدى سيطرة المدينة لك " علاقة إيديولوجية" على وعي القاص / الكاتب هدا يعتبر شرعيا او هجينا لها " (46). و المدينة بما هي فضاء عام فدلالاتها بالتالي ستكون منفتحة على معاني متعددة بتعدد أحوال أصحابها،إنها كناس المعاش كما يراها الزجال المغربي المسناوي. وإذا كان وصف المصطفى اجماهري للبيت / الغرفة في شموليته لا يبتعد عن مفهوم التشرد والأزمة، فما عساه أن يكون بالمدينة كدلك؟ الأمر الدي سنتتبعه بنوع من المعاينة لنوصو المجموعة والمتجسدة فضائاتها في الخططاطة التالية:

الفضاء الطبوغرافي للمدينة

☐

النصوص القصصية	فضاء المدينة	فضاء غير المدينة
1 باب فيما جرى للمسافر	+ المدينة	ـــــــ
2 الرجل الدي يهوة الرحيل	ـــــــ	+ الدوار
3 ضغط الدم وأشياء أخرى	+ المدينة	ـــــــ
4 الحارة الكحلاء	+ المدينة	ـــــــ
5 احزان الصحاليك	+ المدينة	ـــــــ
6 العودة	+ المدنية	+ الصبغة
7الداخل و الخارج	ـــــــ	+ البحر
8 يومان	ـــــــ	
9 الدعوة	+لدعوة	بين الإجمالين
10 كانت	بين الإحتمالين	

فتكون ملاحظتنا التي أسفر عنها سياق هدا الجرد متمثلة في هيمنة الفضاء المدني على غيره من الفضاءات المتشكلة بالمجموعة انطلاقا من فضاء الدوار، و الصيغة ثم البحر، ليبقى السؤال المطروح امام هده الهيمنة هي البحث عن عامل تشكيل جمالية المدينة داخل نصوص المجموعة و من نمادج هده الأمثلة:

بقصة " أحزان الصعاليك": يقول" الليل الفاتر يلقي على المدينة وشاحة، و المدنية مسكونة بوشوشة غريبة،كانت هناك اكواخ رافلة في العتمة، و عمارات في الضوء

وكانت هنالك شوارع تنتشر مثل ادرع، وافاريز ابنية يعانقها الظلام والأشجار... كاسيرة تتهيأ للإنتهاك كانت المدينة..." (47)

إنها من خلال:" العالم الذي يوحي بالهامش والإقصاء، وهي كدلك عالم التشوه والقبح في:" ضغط الدم و"أشياء أخرى "، " الدعوة "،"كانت"،إنها عنوان السقوط و الخراب بليلها الفاتر في " الحارة الكحلاء" وكدلك عنوان الإنسان الممزق المضطرب بين أجزائها: (الأكواخ الرافلة/ العمارات الوضاءة(48).

لكنها مع داك تبقى اكثر الأمكنة حيوية وحركية لما تتيح للسارد تحديا لحدودها و عطائها.

يقول:" اقول له بصوت هامس، فيجهر: أنا لست ضائعا، لكنها المدينة التي تضيع.... ننصب انفسنا محل بين ليليين، بالقوافي نحتج على بؤس العالم"(49). فعلاقة الشخصيتين بالمدينة، تجسد علاقة الرفض والتحدي لما حدث فيها تغيير، على ان هدا الرفض لم يكن عندهما رفضا لحجارة المدينة وشوارعها وابنيتها، بقدر ما كان للحياة فيها.

وباختصار فالمدينة في مجموعة المصطفى اجماهري هي حياة الناس بتصرفاتهم واخلاقهم، ثم امالهم ومشاعرهم، وكدا طموحاتهم وذكرياتهم.

وادا كان البيت الغرفة كما أسلفنا محور رتابة ومركز قلق للدات التي لا تحقق توازنها وكينونتها الا عند تحررها من سلطة، فان المدينة كفضاء تميزه امتداداته ليست إلا عنوان مختصرا لواقع متشرد لا يؤمن إلا بالتيه ولاشيء غير ذلك.

يقول:" المدينة وجهان: وجه للعهارة، ووجه للفولاد، وبين الوجه الباسم، والوجه الدامع بحار اسى "(50).

ومن خلاله فالمدينة فضاء منفتح على احتمالات متعددة، بالرغم من كونها تتحقق في المجموعة كمكان تمارق للبيت / الغرفة، بمعنى انها فضاء لتبديد ظلمة دلك البيت/ الغرفة، لكنه يبقى- المدينة – فضاء إنها حالة المثقف العربي دائما أمام انكساراته التي تتخلل نضالاته المعادية لواقع المدينة خاصة التي هي من حجم الدار البيضاء كما

صرح بها، نظال ومواجهة نحو التغيير سواء على المستوى الفردي او على مستوى الوعي الجمعي، نظال لا يجد ضالته إلا في النبيد وحفنة القريض.

عموما و بالمجموعة ككل، فالمكان القصصي لن يكون إلا صورة مصغرة للواقع العربي، صورة لها معنى معين ومستمد من واقعية النصوص الفنية العشرة بالمجموعة:

يقول سعيد بوكرامي عن هذا الواقع: " ليست هناك علاقة سوية، فهناك مستغل يموت، و مستغل مترف، والمثقف الذي يندمج في المفارقة بإستغلاله هو ايضا من طرف المؤسسة يعي هدا الواقع ويصطدم به يوميا بيوتوبياته ووعيه إلى الإنكسار و التفرق "(51).

معلم 4: بنية الفضاء:

الفضاء / الماكن: الحارة

إن ما نقصده بالفضاء / المكان بداتيا، هو ذلك الفضاء المتخيل/ أو الفضاء المضمون

الذي تشمله المجموعة القصصية عند اجماهري، مجسدا في "الحارة" كفضاء شمولي يمثل تلك البؤرة المضطربة والساخنة بأحداثها وفواعلها المتحركة على الدوام داخل الزمن، فالحارة في المجموعة هي المفتاح الرئيس لولوج هدا العالم القصصي، الدي تسعى شخصياته إلى تحقيق داتها عبر حركة ثورية تسهر في تحقيق قيم اصيلة ومبادىء سامية، بمجتمع يقوم على الزيف و الهشاشة المؤسسة على طمس القيم المثلى، وإحلال قيم بديلة تجسد الإنحطاط والبؤس ثم الكآبة السائدة في هده الحارة الحائرة، والمفتقدة لهويتها بين همومها حين ثم أحلامها وطموحات بطلها حين آخر.

يقول الراوي: "الليل يهبط.... يهبط رخيا، والمطر الآتي كم اراد الا صماع يجلد وجه الحومة: بناء قديم لم يخرج من عصر البداوة... فمازالت اماكنها الفسيقة مكدسة فيها ركامات الزبل المتفسخ، كان جوها يوحي بأن ليس هناك جديد في العالم غير هدا البؤس الدي يصفد في اغلاله كل شيء".ص (52).

إن هدا الفضاء المفترض والذي يكتفي بأقل قدر ممكن من التحديد، يؤكد تلك العلاقة القوية بين الزمان والمكان من دجهة، وبين الزمان و الحركة من جهة اخرى، وهو ما نلمسه في بدايته بكلمة (الليل)، والمكان (البناء القديم)، ثم (الفسق) و(ركامات = الزبل المتفسخ) / مما يؤكد أن هدا النوع من الفضاءات لن يكون إلا فضاء هامشيا ومنسي، سيمطي للبطل فرحة التعبير عن همومه وأحلامه و مكبوتاته ثم طموحاته.

يقول الراوي: "فقد حبسنا أنفسنا من الخروج المساء بطوله ونحن فليس للمخلوق في هده الحومة مكان يبدل به مكانه.... ومهما كان فقصاره ان ينام وحده، او مع امراة إن استطاع اليها سبيلا..... ثم ينتظرزلزلة تدفن تحت الردم الكآبة او ينتظر الساعة التي لا مهرب منها

و الساعة لا مهرب من الحومة "(53).

هكذا نلاحظ كيف تحولت هده الحومة كإقامة إختيارية نتيجة تلك الإكراهات التي تمارسه شتى انواع الحرمان الى سجن نفسي نستشعره من إحساس الراوي، هدا الدي تكون فيه ميم مستهدفا فاعزيزا عليه يجعل منه معادلا او لنقل ملجا من هده الرؤية اشارة الى دلك الشعور بالاختناق و الياس و الماساة، الدي سرعان ما يجد بالعالم النفسي عند الراوي تاكيدا واستجابة تعلن عن عدالها الصريح لهدا الفضاء التائه في خرائط المدارس، و الدي يرفض مع احواله الاستقرار.

يقول الراواي:" تدكرت يوم امس كسرنا معا على السرير دلك الملل المزعج... واسسنا للحرية كوكبا".(54).

ويقول كدلك:" هده مطمورة. من يرضى بها القمام لا يستحق الشفقة... اتجهت إلى حقيبة خيش مركونة في الزاوية جمعت فبها اشيائي...و قلت لها سابرح هدا الحبس الدي لا تخصه سوى الاسلاك " (55).

فبهذه الصيغة الفنية المقنعة و المرتبطة بمقولة الحصار و التكثيف إستطاع ان يحقق لنا وصفا ينقله من عالم الحسية – الضياع النفسي الإجتماعي – ذلك المرتبط بالمراة و المؤقت إلى عالم آخر ربما يكون عنده عالما مثاليا أكثر التئاما و انتظاما،غير أنه في قصصه كلها يبقى عالما بلا وصف مفصل، و بدون رسم مميز إلا في حدود تكاد تكون معدومة.

وبهذه التقنية، يكون المصطفى اجماهري كاتبا و قاصا رافضا لدلك السقوط في فخ التبشير بالمستقبل فيقول عن هدا باحد حواوراته:" الكتابة القصصية فن وليست تنظيم، لدا يجب ان نتسال عن كيفي التبشيبر بالمستقبل، حتى لا يكون دلك بشكل سادج او بشكل خارجي، فالكاتب اثناء الكتابة – يكون اسير البناء القصصي... و لا يمكن للكاتب ان يفرض نهاية قسرية لصالح البطل او ضده، لان القصة في هده الحالة ستعاب بخلخلة في معناها اولا، و في هيكلها ثانيا.... وقد وضح هدا المفهوم الحديث للبطل خصوصا مع تيار الرواية الجديدة " (56).

ففي الحارة الكحلاء يقول: "ورائي في اليل لا ارى غيره... و الحومة لم تعد حومة... غابت من الليل ومن داكرتي " (57).

ويقصة باب فيما جرى للمسافر يقول:" ولم افهم بشكل واضح مادا كانت تغني بالضبط تلك الجهامة" (58).

أما بالعودة: " ركبني العي، لست بقادر على التركيز في ايما امر كنت بحاجة الى وقت، بحاجة الى لانام، انام، بحاجة لافكر، حتى يجعل لي مولاي تاويلا" (59).

وهو في وصفه لهذا الفضاء / المكان انتبه الى مجموعة تلك التغيرات، و التحولات التي تشهدها الحومة كانعكاس لحالة و احوال الشخصيات.

يقول:" هناك كلاب سائبة تختال برشاقة، هنا، الكلاب السائبة موجودة بالأعداد قواها الله في هذه الحومة فلا غيرها... وإن كانت ارق من كلاب المرتفعات فهي دونها نباحا.. جرى الكلب..وراءه غلمان اعجبهم التدله بالماء(60).

ويقول:" وهذا الزقاق بلا روح.. وليس من إنسي غير ذلك القاتل " (61).

لكن ابرز لحظة هي التي تؤكد صورة الإنحلال الاخلاقي الذي شهده وهو في طريقه الى الخارج (خارج الحومة).

يقول:" شققنا طريقنا الى آخر طرف، هناك براكة مشبوهة، المطر خيط من السماء... ومن الرجال فيلق يهتز في البرد الذي يرقب أضراسهم، وجافاهم النوم بلا لذة، والشهوة حراقة.... وهمست لي ميم: هنا و العياذ بالله درهم للمضاجعة " (62).

كل هذه العلاقات تجعلنا نتفق على ان فضاء المجموعة، فضاء محوري، يشكل بها، ومن خلالها خيطا ناظما ومسافة دائرية لنصوصها، فهو فضاء معاكس كما حدد مفهومه شكير فيلالة قائلا:" فضاء آهل بالحيرة والتوتر والإغتراب، يماثله الزمن مشحون بالإرتباك والقلق وطرح الاستفهامات المصيرية من طرف شخصيات موضعتها قدرية الأحداث... مما عمق فيه (البطل) التمزق والتصدي واجتراح سؤال الذات و الآخر " (63).

وفي هذا الإطار تكون قد قبضنا على ابنية التي عليها ينبني هذا المسار القصصي الذي ارتبطت جل قصصه بالبيت كمكان يشهد كمكان يشهد انخلاعه وتصدعه بإستمرار، وهو ما يتأكد بالمجموعة من خلال ذلك القبح الفني الذي إعتمد عليه في تصويره، ولنا في هذا مجموعة من الأمثلةبقصة: الرجل الذي يهوى الرحيل يقول الراوي: "عند الباتول اكترى غرفة، سقفها قصدير... كانت العجوز قانعة لا لها ولا عليها"(64).

يقول: "عارية غرفته تقريبا نصف حصير، بطانية صوف.... منظورات الخصاصة تحتل المكان "(65).

وفي العودة نجده يقول:" ذهبت الى بيتنا المضعضع، فاجأت امي تسلق لفتة، شهقت شهقات وسقطت (66).

وهكذا فكل قصة من القصص المجموعة العشر تجعل من البيت مكونا من مكونات الفضاء/ المكان، بإستثناء ما سبقت الإشارة اليه من نصوص تجري أحداثها في إطار خارجي.

ولعل في إيرادنا لهذه الإستشهادات ما يزكي ملجأ الذي حاولنا تعيينه في مجموعة قصصه هذه التي تطرح قضايا مجتمعية مصيرية، ومن بينها التهميش في:" باب فيما جرى للمسافر"،" الرجل الذي يهوى الرحيل"،"احزان الصعاليك"، و الصراع الطبقي بتناقضاته

من خلال: "ضغط الدم وأشياء اخرى"،" الداخل والخارج"، "الدعوة"، و الإستغلال بقصص: "كانت"، "يومان"، "الحارة الكحلاء".

يقول المصطفى اجماهري:" التجربة الحياتية لا تجري في فراغ بل في فضاء، والفضاء بما هو تاريخ و ثقافة محلية، وعلاقات تزود القاص بعناصر غنية للعمل الإبداعي "(67).

فتكون خلاصة القول من خلال، أن المصطفى اجماهري قاص، ومثقف، وصاحب معاناة على البؤس والتشرد ثم الإنحطاط، وبذلك فهو يحيا في قمم نفسه، لكنه من خلالها يعبر عن عصره، وعن الحومة المحدقة به، وعن الإنسان الحائر المرتهن... الإنسان الذي يحبو على صدر كون و قدر عاتيين.

الهوامش

1) سعيد الجبار"السيري والتخيلي في الرواية المغربية " جدور للنشر، الرباط، الطبعة2004، 1،ص112.

2)جمال بوطيب،"العنوان في الرواية المغربية"ضمن كتاب مشترك "الروايةالمغربية اسئلة الحداثة"، منشورات مختبر السرديات، كلية الاداب ابن مسيك، البيضاء، الطبعة 1 1996،ص 196.

3) نفسه، ص:

4)عن جمال بوطيب في مقاله بالمرجع السابق انه: من جملة المستويات: تحليل العنوان كايقون حيث يشكل العنوان موضوع تمظهر مزدوج، تمظهر خطي او طباعي / و تمظهر لوني، و تحليله على المستوى السيميوتيقي، و هو كدلك على مستويين: ما هو خارج نصي و ضمن نصي او مشترك نصي

(5) شكري محمد " مجنون الورد " مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة 3، الرباط 1990، ص 87

(6) المصطفى اجماهري: " المكان القصصي" الملحق الثقافي لجريدة العلم، عدد 16، اكتوبر 1993،ص2.

عن حارة اجماهري: " عملية رصد متعددة الأبعاد للواقع الإنساني عبر شخصية غير مستقرة..... و عبر رسم صاغ لملامح المكان.... و المكان – الحارة – هنا هو المحور والعنصر الحاسم في كل قصص المجموعة (7)_محمد صوف:في كلمة تقديمه للمجموعة القصصية عند المصطفى اجماهري،"الحارة ".

(8) – أحمد بوزفور: " الزرافة المشتعلة "، شركة النشر و التوزيع المدارس، البيضاء، الطبعة 1921- 2000، ص:55

9) هنري متران: عن حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، البيضاء، طبعة الثانية 1993، ص 53. (= بنية النص السردي)

(10) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المقالة الخامسة: الحيز الروائي و أشكاله، عن عالم المعرفة، شعبان 1419 ه – ديسمبر كانون الأول 1998، ص 141. (=في نظرية الرواية).

11) – رشيد نظيف: الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، شركة النشر و التوزيع المدارس، الطبعة الأولى، 2000/1428، ص15 (= الفضاء المتخيل).

(12) – زهور كرام: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم و الخطاب، شركة النشر و التوزيع المدارس، البيضاء،الطبعة الأولى 2004/1424، ص 125.

(13) " في نظرية الرواية"،م.م،ص 152.

(14) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1990، ص 27 (= بنية الشكل الروائي).

(15) –هنري ميتراند: عن حميد لحميداني، بنية النص السردي، م.م،ص 55.

(16) نفسه، ص 62.

(17) حسن مسكين: أضواء على المؤلفات المغربية الحديثة (خصائص المنهاج والدلالة)، دار القرويين، البيضاء، الطبعة الأولى،2003،ص122.

(18) – نجيب العوفي: (مقاربة الواقع): م.م ص 149

(19) – نجيب العوفي: القصة المغربية: مقال القصة القصيرة و الأسئلة الكبيرة، ضمن كتاب: القصة المغربية (التجنيس و المرجعية و فرادة الخطاب)،منشورة الشعلة، البيضاء الطبعة الثانية، 2006، ص 41.

(20) – حميد لحميداني: بنية النص السردي، م.م، ص: 63.(21)- بورنوف: عن حسن بحراوي:" بنية الشكل الروائي "م.م، ص 33.(22) – مدحت الجيار، مقال " جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور "، ضمن عيون المقالات، دار قرطبة، الطبعة الثانية، 1988- ص 23.(23) – المرحوم محمد منيب البوريمي، الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة، منشورات كلية الأداب و العلوم الانسانية، وجدة، مطبعة الجسور، الطبعة الأولى، 2001، ص.47 (24) – سيز القاسم: تقيدم وترجمة مقال " مشكلة المكان الفني " بقلم يوري لوتمان، ضمن عيون المقالات، م.م ص 59.(25) – احمد زياد محبك، مقال" مقدمة لدراسة المكان "، ضمن مجلة الثقافية البحرين، السنة 6، ابريل 2002ص 108.(26)- ميشال بتور: عن حميد لحميداني، " بنية النص السردي "، م.م، ص: 70.(27) – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الثانية، 1999، ص: 169. (28) – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، م.م، ص: 26.(29)- رشيد نظيف: " الفضاء المتخيل (30) – المصطفى اجماهري: حوار له مع مجلة شراع، دورية – تربوية، ثقافية، إبداعية، العدد 1 خريف 1994، ص.68

(31) – المصطفى اجماهري: الحارة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 1990، ص 72.

(32) – نجيب العوني: " مقاربة الواقع " م.م ص 576(33) – المصطفى اجهاري: الحارة، م.م. ص 23.

(34) – نفسه: ص 36،35.

(35) – نفسه: ص 96.

(36) – نفسه، ص 96.

(37)- نفسه، ص 105

(38)- نفسه،108

(39)- المصطفى اجماهري: في حواره للأفق، الدار البيضاء،العدد 143، 9 نيسان (ابريل) 1987،ص: 41

(40) – جاستون بشلار: عن نجيب العوفي: " مقاربة الواقع " م.م. ص 609

(41)- الحارة،م.م ص 38.

(42)- نفسه:ص 48.

(43)- نفسه، ص 68

(44)- نجيب العوفي ((متارب الواقع))، م. م، ص 610

(45)- الحارة، م. م. ص 60

(46)- نجيب العوفي: " مقاربة الواقع "، م.م ص 571

(47)- الحارة،م.م، ص 67

(48) – نفسه / ص 67

(49) – نفسه، ص 72

(50) نفسه، ص72

(51) – سعيد بوكرامي: تيوبيا السرد القصصي / قراءة في القصة المغربية الحديثة، جريدة القدس العربي (أدب وفن)، السنه السابعة /، العدد 1952، الخميس 517 آب (اعسطس) 1995/ 21 I416(52)- الحارة، م.م.ص 51

(53) – الحارة، م.م، ص 55

(54) – نفسه،ص 59

(55) نفسه ص 60

(56) – المصطفى اجماهري: حوار مع جريدة الشرق الأوسط، الصفحة 13، الأحد 1982/2/28

(57)- الحارة، م.م. ص 64

(58)- نفسه، ص 20

(59) – نفسه،ص 88

(60)- نفسه، ص 52

(61) – نفسه،ص 53

(62) – نفسه،ص 62

(63) – شـكير فيلالـة: الكتابـة الموازيـة (إضـاءات في الـسرد المغربـي المعاصـر)، منشورات مرايا طنجة، 2005، ص 23.

(64)- الحارة، م.م، ص: 22

(65)- نفسه،ص: 27

(66)- نفسه، ص: 86

القصة القصيرة جدا بالمغرب

د. جميل حمداوي

تمهيد أولـي:

ظهرت القصة القصيرة في العالم العربي منذ منتصف القرن الماضي استجابة لمجموعة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية المعقدة والمتشابكة التي أقلقت الإنسان وما تزال تقلقه وتزعجه ولا تتركه يحس بنعيم التروي والاستقرار والتأمل، ناهيك عن عامل السرعة الذي يستوجب قراءة النصوص القصيرة جدا والابتعاد عن كل ما يتخذ حجما كبيرا أو مسهبا في الطول نسبيا كالقصة القصيرة والرواية والمقالة والدراسة والأبحاث الأكاديمية.... كما لم تترك المرحلة المعاصرة المعروفة بزمن العولمة والخوصصة والاستثمارات الاقتصادية الهائلة والتنافس إنساننا الحالي ولاسيما المثقف منه مستقرا في هدوئه وبطء وتيرة حياته، بل دفعته إلى السباق المادي والحضاري والفكري والإبداعي قصد إثبات وجوده والحصول على رزقه؛ مما أثر كل هذا على مستوى التلقي والتقبل والإقبال على طلب المعرفة، فترتب عن ذلك ظاهرة العزوف عن القراءة، وأصبح الكتاب يعاني من الكساد والركود لعدم إقبال الناس عليه، كما بدات المكتبات الخاصة والعامة تشكو من الفراغ لغياب الراغبين في التعلم وطلبة القراءة والمحبين للعلم والثقافة.

هذا، ولقد تبلور هذا الجنس الأدبي الجديد- على حد علمي- في العراق ودول الشام وبالضبط في سورية وفلسطين، ودول المغرب العربي وخاصة في المغرب وتونس على حد سواء. إذاً، ماهو هذا الجنس الأدبي الجديد؟ وماهي خصائصه الدلالية والفنية والتداولية؟ وماهي أهم النماذج التي تمثل هذا المولود الجديد في عالمنا العربي؟ تلكم هي الأسئلة التي سوف نحاول رصدها في مقالنا هذا.

1- تعريف القصة القصيرة جدا:

القصة القصيرة جدا جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثف والنزعة القصصية الموجزة والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلا عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار. كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ماهو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي.

2- تعدد التسميات والمصطلحات:

أطلق الدارسون على هذا الجنس الأدبي الجديد عدة مصطلحات وتسميات لتطويق هذا المنتوج الأدبي تنظيرا وكتابة و الإحاطة بهذا المولود الجديد من كل جوانبه الفنية والدلالية، ومن بين هذه التسميات: القصة القصيرة جدا، ولوحات قصصية، وومضات قصصية، ومقطوعات قصيرة، وبورتريهات، وقصص، وقصص قصيرة، ومقاطع قصصية، ومشاهد قصصية، و الأقصوصة، وفقرات قصصية، وملامح قصصية، وخواطر قصصية، وإيحاءات،والقصة القصيرة الخاطرة، و القصة القصيرة الشاعرية، والقصة القصيرة اللوحة.، والقصة اللقطة، والكبسولة، والقصة البرقية، وحكايات، وقصص مينيمالية Nouvelles minimales...

وأحسن مصطلح افضله لإجرائيته التطبيقية والنظرية، و أتمنى أن يتمسك به المبدعون لهذا الفن الجديد وكذلك النقاد والدارسون، هو مصطلح القصة القصيرة جدا ؛ لأنه يعبر عن المقصود بدقة مادام يركز على ملمحين لهذا الفن الأدبي الجديد وهما: قصر الحجم والنزعة القصصية.

3- موقف النقاد والدارسين من القصة القصيرة جدا:

يلاحظ المتتبع لمواقف النقاد والدارسين والمبدعين من جنس القصة القصيرة جدا ان هناك ثلاثة مواقف مختلفة وهي نفس المواقف التي أفرزها الشعر التفعيلي والقصيدة المنثورة و يفرضها كل مولود أدبي جديد وحداثي؛ مما يترتب عن ذلك ظهور مواقف محافظة تدافع عن الأصالة وتتخوف من كل ماهو حداثي وتجريبي جديد، ومواقف النقاد الحداثيين الذين يرحبون بكل الكتابات الثورية الجديدة التي تنزع نحو التغيير والتجريب والإبداع والتمرد عن كل ماهو ثابت، ومواقف متحفظة في آرائها وقراراتها التقويمية تشبه مواقف فرقة المرجئة في علم الكلام العربي القديم تترقب نتائج هذا الجنس الأدبي الجديد، وكيف سيستوي في الساحة الثقافية العربية، وماذا سينتج عن ظهوره من ردود فعل، ولا تطرح رأيها بصراحة إلا بعد أن يتمكن هذا الجنس من فرض وجوده ويتمكن من إثبات نفسه داخل أرضية الأجناس الأدبية وحقل الإبداع والنقد.

وهكذا يتبين لنا أن هناك من يرفض فن القصة القصيرة جدا ولا يعترف بمشروعيته؛ لأنه يعارض مقومات الجنس السردي بكل انواعه وانماطه، وهناك من يدافع عن هذا الفن الأدبي المستحدث تشجيعا وكتابة وتقريضا ونقدا وتقويما قصد أن يحل هذا المولود مكانه اللائق به بين كل الأجناس الأدبية الموجودة داخل شبكة نظرية الأدب. وهناك من يتريث ولا يريد ان يبدي رايه بكل جراة وشجاعة وينتظر الفرصة المناسبة ليعلن رأيه بكل صراحة سلبا أو إيجابا. وشخصيا، إني أعترف بهذا الفن الأدبي الجديد وأعتبره مكسبا

لاغنى عنه، وأنه من إفرازات الحياة المعاصرة المعقدة التي تتسم بالسرعة والطابع التنافسي المادي والمعنوي من أجل تحقيق كينونة الإنسان وإثباتها بكل السبل الكفيلة لذلك.

3- أعمال منشورة ولقاءات حول القصة القصيرة جدا:

انصبت دراسات كثيرة على فن القصة القصيرة جدا بالتعريف والدراسة والتقويم والتوجيه، ومن أهمها كتاب أحمد جاسم الحسين"القصة القصيرة جدا" [1]، وكتاب محمد محيي الدين مينو"فن القصة القصيرة، مقاربات أولى" [2]، وكتاب عبد الدائم السلامي:" شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا" [3]، دون أن ننسى الدراسات الأدبية القيمة التي دبجها كثير من الدارسين العرب وخاصة الدكتور حسن المودن في مقاله القيم" شعرية القصة القصيرة جدا" المنشور في عدة مواقع رقمية إلكترونية كدروب والفوانيس[4]... والدكتور جميل حمداوي في كثير من مقالاته حول كتاب القصة القصيرة جدا بالمغرب، ولاسيما دراسته التي تحمل عنوان" تطور القصة القصيرة جدا بالمغرب" [5]، وحسين علي محمد في" القصة القصيرة جدا، قراءة في التشكيل والرؤية" [6]، والدكتور يوسف حطيني في" القصة القصيرة جدا عند زكريا تامر"[7]، و إبراهيم سبتي في" محنة القصة القصيرة جدا" [8]، وثائر العذاري في " شعرية القصة القصيرة جدا" [9]، وعبد الله المتقي في:" القصة القصيرة جدا بالمغرب: مواقف ورؤى"،[10]، ورشيد گرمة في:" القصة القصيرة جدا"، [11] وأحمد عمران في:"مقاربة حول أدب القصة القصيرة جدا"[12]،علاوة على مقالات وبيليوغرافيات[13] وانطولوجيات[14] ودراسات أخرى منشورة هنا وهناك، و التي تناولت القصة القصيرة جدا بمقاربات تجنيسية وتاريخية وفنية. كما عقدت حولها منتديات ولقاءات ومؤتمرات وندوات وسجالات حوارية ومسابقات عديدة، و أعدت أيضا ملفات ركزت على فن القصة القصيرة جدا قصد التعريف بهذا الفن الوليد وتقويمه سلبا وإيجابا وتوجيه كتابه توجيها صحيحا.

4- تطور القصة القصيرة جدا وجذورها التاريخية:

إذا أردنا تتبع تطور فن القصة القصيرة جدا سنجد أنه منتوج إبداعي أوربي ظهر في بدايات القرن العشرين مع أدباء أمريكا اللاتينية و كتاب الرواية الجديدة الذين مالوا إلى التجريب والتثوير وتغيير بنية السرد من أجل تأسيس حداثة قصصية وروائية جديدة. وهكذا تفاجئنا نتالي ساروت Nathalie Sarraute الكاتبة الفرنسية بأول نص قصصي قصير جدا بعنوان (انفعالات) عام 1932م، وكان أول بادرة موثقة علميا لبداية القصة القصيرة جدا، وأصبحت هذه المحاولة نموذجا يحتذى به في الغرب. وترجم هذا النص الإبداعي الجديد في السبعينيات من القرن العشرين، فبدأت الصحف والمجلات العربية

المتخصصة في فن القص تتأثر بكتابة نتالي ساروت وتستلهم تقنيات السرد الموظفة لديها.[15]

هذا، وقد ازدهر فن القصة القصيرة جدا في دول أمريكا اللاتينية لعوامل ذاتية وموضوعية، ومن أهم كتابها خوليو كورتاثار وخوان خوصي أريولا وخوليو طوري وأدولفو بيوي كاسارس وإدواردو غاليانو وخابيير تومبو و بورخيس وإرنستو ساباتو وروبرتو بولانيو وخوسي دونوسو وفيكتوريا أوكامبو وخوان بوش وأوغيستو مونتيروسو وبيخيلبو بينيرا وفلسبرتو هرنانديث وآخرون كثيرون...[16] ومن المعلوم أن الكتاب المغاربة تأثروا تأثرا ملحوظا بنصوص كتاب أمريكا اللاتينية ترجمة واقتباسا ومحاكاة وتناصا وحوارا.

ويمكن أن نجد لفن القصة القصيرة جدا جذورا عربية تتمثل في السور القرآنية القصيرة والأحاديث النبوية وأخبار البخلاء واللصوص والمغفلين والحمقى وأحاديث السمار والنكت والأحاجي والألغاز ونوادر جحا... ومن ثم، يمكن أن نعتبر الفن الجديد امتدادا تراثيا للنادرة والخبر والنكتة والقصة والحكاية، وفي العصر الحديث امتدادا للقصة القصيرة التي خرجت من معطف گوگول.

هذا، وقد ظهرت القصة القصيرة جدا في أدبنا العربي الحديث حسب المعلومات التي بين أيدينا منذ الأربعينيات من القرن العشرين عندما نشر القاص اللبناني توفيق يوسف عواد مجموعته القصصية (العذارى) عام 1944م، واحتوت على قصص قصيرة جدا، لكنه سماها" حكايات". وفي نفس الفترة سينشر المحامي العراقي يوئيل رسام قصصا قصيرة جدا كما يقول الناقد باسم عبد الحميد حمودي، فعد ذلك بداية لظهور هذا الفن في العراق..ثم تلاحقت الأجيال التي تكتب القصة القصيرة جدا في العراق، وكثر الإنتاج ما بين عقد الستين وعقد السبعين. فانتشرت قصص قصيرة جدا في البلاد مع الكاتب العراقي الفذ شكري الطيار الذي نشر الكثير من نصوصه آنذاك في الصحف والمجلات العراقية وخاصة مجلة "الكلمة" التي توقفت سنة 1985م،كما اوردت بثينة الناصري في مجموعتها القصصية (حدوة حصان) الصادرة عام 1974م قصة سمتها(قصة قصيرة جدا)، ونشر القاص خالد حبيب الراوي خمس قصص قصيرة جدا ضمن مجموعته (القطار الليلي) الصادر عام 1975م ونشرها عبد الرحمن مجيد الربيعي في نفس الفترة، كما كتب الأديب هيثم بهنام بردى قصتها الأولى سنة 1977م بعنوان(صدى)، و نذكر كذلك ضمن اللائحة جمعة اللامي وأحمد خلف وإبراهيم احمد....[17]

ويتبين لنا من كل هذا أن ولادة فن القصة القصيرة جدا كانت ولادة عراقية على غرار ولادة قصيدة التفعيلة مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة.

ولكن على الرغم من ذلك، فإن القصة القصيرة جدا لم تتبلور باعتبارها جنسا أدبيا جديدا ولم تثر الجدال الفكري والإبداعي حول الاعتراف بمشروعيتها في ساحتنا

الثقافية إلا مع بداية التسعينيات من القرن العشرين في دول الشام وخاصة سوريا ودول المغرب العربي بما فيها المغرب الأقصى وتونس. و من الأسباب الحقيقية وراء ظهور هذا الفن القصصي الجديد في عالمنا العربي وتيرة الحياة السريعة وإكراهات الصحافة والغزو الإعلامي الرقمي والإلكتروني والمثاقفة مع الغرب وترجمة نصوص القصاصين الغربيين وكتاب أمريكا اللاتينية والميل إلى كل ماهو سريع وخفيف والميل إلى الإيجاز والاختصار؛ لأن الكلام عند العرب وبلغائهم وفصحائهم ما قل ودل وطابق المقال المقام وراعى الكلام مقتضى الحال.

رواد القصة القصيرة جدا:

ومن أهم رواد القصة القصيرة جدا نستحضر من فلسطين الشاعر والقصاص فاروق مواسي... ومن سوريا المبدع زكريا تامر، ومحمد الحاج صالح، وعزت السيد أحمد، وعدنان محمد، ونور الدين الهاشمي، وجمانة طه، وانتصار بعلة،ومحمد منصور، وإبراهيم خريط، وفوزية جمعة المرعي. ومن العراق شكري الطيار وإبراهيم سبتي، وبثينة الناصري، وخالد حبيب الراوي، وهيثم بهنام بردى الذي كتب عدة مجموعات قصصية ضمن هذا الفن الجديد كمجموعته " حب مع وقف التنفيذ" سنة 1989م، و"الليلة الثانية بعد الألف" سنة 1996م، و"عزلة انكيدو" سنة 2000م.... ومن المغرب نذكر جمال بوطيب في مجموعته القصصية:" زخة... ويبتدئ الشتاء" [18] سنة 2001، وحسن برطال في مجموعة من أقاصيصه المتميزة بالروعة الفنية وهي منشورة في كتابه الجديد:" أبراج" [19] بعد أن نشرها في عدة مواقع رقمية وخاصة موقع دروب، وسعيد منتسب في مجموعته القصصية "جزيرة زرقاء"[20]، وعبد الله المتقي في مجموعته القصصية"الكرسي الأزرق"[21]، وفاطمة بوزيان في كثير من لياليها وكتاباتها الرقمية المتنوعة والمجموعة في " ميريندا"[22]، وسعيد بوكرامي في:"الهنيهة الفقيرة"[23]، ومصطفى لغتيري في مجموعته القصصية:" مظلة في قبر"، [24] ومحمد العتروس في:"عناقيد الحزن"، [25] و هشام بن الشاوي في:" بيت لا تفتح نوافذه"[26]، ورشيد البوشاري في مجموعته" اجساد..وقبرة" [27]، وانيس الرافعي في: " ثقل الفراشة فوق سطح الجرس"[28]، ومصطفى جباري في مجموعته" زرقاء النهار"[29]، وعز الدين الماعزي في مجموعته" "حب على طريقة الكبار"[30]، حيث كتب فيها مجموعة من النصوص الساخرة ذات التوجه الاجتماعي والسياسي ينتقد فيها الواقع المغربي بكل تناقضاته الجدلية المفارقة، ومحمد عز الدين التازي الذي كتب:" عشر قصص قصيرة جدا"،[31].... ومن تونس لابد من ذكر الكاتب الروائي والقصاص المقتدر إبراهيم درغوثي الذي كتب مجموعة من النصوص القصيرة جدا في عدة مواقع رقمية كقصصه "حب

مجانين" في موقع" ادب فن"... ومن الجزائر نذكر عبد القادر برغوث الذي كتب مجموعة من النصوص القصصية القصيرة جدا في عدة مواقع رقمية ولاسيما في موقع إيلاف [32]، ومن السعودية لابد من استحضار فهد المصبح في مجموعته القصصية (الزجاج وحروف النافذة)[33]...

4- الخصائص الفنية والشكلية:

تعرف القصة القصيرة جدا بمجموعة من المعايير الكمية والكيفية والدلالية والمقصدية والتي تحدد خصائصها التجنيسية والنوعية والنمطية:

أ- المعيار الكمي:

يتميز فن القصة القصيرة جدا بقصر الحجم وطوله المحدد، ويبتدئ بأصغر وحدة وهي الجملة كما في قصة المغربي حسن برطال"حب تعسفي": " كان ينتظر اعتقالهما معا... لتضع يدها في يده ولو مرة واحدة"، [34] إلى أكبر وحدة قد تكون بمثابة فقرة او مقطع او مشهد او نص كما عند فاروق مواسي وسعيد منتسب وعبد الله المتقي وفاطمة بوزيان. وغالبا لا يتعدى هذا الفن الأدبي الجديد صفحة واحدة كما عند زكريا تامر وإبراهيم درغوثي وحسن برطال في "ماسح الأدمغة" و"كلاب الگرنة"[35]. وينتج قصر الحجم عن التكثيف والتركيز والتدقيق في اختيار الكلمات والجمل والمقاطع المناسبة واجتناب الحشو والاستطراد والوصف والمبالغة في الإسهاب والرصد السردي والتطويل في تشبيك الأحداث وتمطيطها تشويقا وتأثيرا ودغدغة للمتلقي. ونلاحظ في القصة القصيرة جدا الجمل القصيرة وظاهرة الإضمار الموحي والحذف الشديد مع الاحتفاظ بالأركان الأساسية للعناصر القصصية التي لايمكن أن تستغني عنها القصة إلا إذا دخلت باب التجريب والتثوير الحداثي والانزياح الفني.

ب- المعيار الكيفي أو الفني:

يستند فن القصة القصيرة جدا إلى الخاصية القصصية التي تتجسد في المقومات السردية الأساسية كالأحداث والشخصيات والفضاء والمنظور السردي والبنية الزمنية وصيغ الأسلوب، ولكن هذه الركائز القصصية توظف بشكل موجز ومكثف بالإيحاء والانزياح والخرق والترميز والتلميح المقصدي المطمعم بالأسلبة والتهجين والسخرية وتنويع الأشكال السردية تجنيسا وتجريبا وتأصيلا. وقد يتخذ هذا الشكل الجديد طابعا مختصرا في شكل اقصوصة موجزة بشكل دقيق في أحداثها كما في مقطع حسن برطال من نص: (حرب البسوس):

" السهام تنطلق..تضرب... الحناجر تصيح...(حبي ليك..يابلادي، حب فريد...)
السهام تضرب... الأيادي تتشابك...(حبي ليك..يابلادي،حب عنيف...)
السهام تضرب... الأجساد تتناطح...(الحب الغالي...ما تحجبو الأسوار...) انتهت المعركة...جثث هنا وهناك...صمت... جسد تحرك...لازالت فيه روح...حمل اللواء ثم قال:
-باسمكم جميعا نشكر مجموعة السهام...انه منظم الحفل...".[36]

يصور هذا المقطع القصصي القصير حدث الحرب بخاصية السخرية والتلوين الأسلوبي الكاريكاتوري والإيجاز المكثف بحمولات مرجعية انتقادية قوامها التهكم والأسلبة والتهجين والتكرار الساخر، وتوظيف مستويات لغوية مختلفة من أجل خلق باروديا نصية تفضح صيرورة التناقض والخلاف العربي. وعلى الرغم من هذا القصر الموجز، فالنص يحتوي على كل مقومات الحبكة السردية من أحداث وشخصيات وفضاء ومنظور سردي وكتابة أسلوبية متنوعة.

ويتخذ فن القصة القصيرة جدا عدة أشكال وأنماط كالخاطرة والأقصوصة واللوحة الشعرية واللغز والحكمة والمشهد الدرامي وطابع الحبكة السردية المقولبة في رؤوس أقلام كما في (ميركافا) لحسن برطال:" كان يتكلم عن وقائع المعركة...صلبة المقاتلين...خيانة الجيش... ثم الهزيمة..." [37]. ومن الأمثلة على اللوحة الشعرية قصة (في حوض الحمام) للكاتبة المتميزة فاطمة بوزيان التي كتبت بطريقة شاعرية تعتمد على التكرار وموسقة الحروف والانزياح البلاغي:

كان يشعر أن الماء الساخن يذيب كل شحمه الفائض...
يذيب كل تعبه...
يذيب شكوكه..
يذيب سوء التفاهم الذي بينه وبين البسكويت!
ي
ذ
و
ب
صار ماء لاطفولة له
فجأة تذكر مجرى الحوض
هب خائفا فعاد إليه
شحمه
تعبه
شكوكه

وسوء التفاهم الذي بينه وبين البسكويت[38]

وتظهر هذه الشاعرية ايضا في (عروض خاصة) لنفس الكاتبة القاصة:

في لحظات وحدته القصوى
كان يخرج هاتفه المحمول
ويضغط على أزرار الرقم المجاني
حيث الصوت الأنثوي الرخيم
يذكر بالعروض الخاصة
وكان يتذكر الأنثى والأمور الخاصة.[39]

وقد تتحول القصة القصيرة جدا إلى لوحة تشكيلية كما في (عولمة) للكاتبة المغربية فاطمة بوزيان:

هم الأستاذ بالكتابة على السبورة تكسر الطبشور
حاول الكتابة بما تبقى في يده، خريش الطبشور
السبورة في صوت مزعج
اغتاظ. والتفت على يمينه قائلا
- اتفو على التخلف في زمن العولمة يسلموننا.[40]

كما تتجسد القصة القصيرة جدا في عدة مظاهر اجناسية وانماط تجنيسية كالقصة الرومانسية والقصة الواقعية والقصة الفانطاستيكية والقصة الرمزية والقصة الأسطورية، كما تتخذ ايضا طابعا تجنيسيا في إثبات قواعد الكتابة القصصية الكلاسيكية، وطابعا تجريبيا أثناء استلهام خصائص الكتابة القصصية والروائية المعروفة في القص الغربي الجديد والحداثي، وطابعا تأصيليا يستفيد من تقنيات التراث في الكتابة والأسلبة.

هذا، وتتميز الجمل الموظفة في معظم النصوص القصصية القصيرة جدا بالجمل الموجزة والبسيطة في وظائفها السردية والحكائية، حيث تتحول إلى وظائف وحوافز حرة بدون ان تلتصق بالإسهاب الوصفي والمشاهد المستطردة التي تعيق نمو الأحداث وصيرورتها الجدلية الديناميكية. وإذا وجدت جمل مركبة ومتداخلة فإنها تتخذ طابعا كميا محدودا في الأصوات والكلمات والفواصل المتعاقبة امتدادا وتوازيا وتعاقبا. وتمتاز هذه الجمل بخاصية الحركة وسمة التوتر والإيحاء الناتج عن الإكثار من الجمل الفعلية على حساب الجمل الاسمية الدالة على الثبات والديمومة وبطء الإيقاع الوصفي والحالي والاسمي. ويتميز الإيقاع القصصي كذلك بحدة السرعة والإيجاز والاختصار والارتكان إلى الإضمار والحذف من أجل تنشيط ذاكرة المتلقي واستحضار خياله ومخيلته مادام النص يتحول إلى ومضات تخييلية درامية وقصصية تحتاج إلى تأويل وتفسير واستنتاج

واستنباط مرجعي وإيديولوجي. ويتحول هذا النص القصصي الجديد إلى نص مفتوح مضمن بالتناص والحمولات الثقافية والواقعية والمستنسخات الإحالية خاصة عند الكاتب المغربي حسن برطال كما في (الثأر)، و(ماسح الأدمغة)، و(ثلاث زيارات لملاك الموت)، و(ميركافا)، و(الضمير المنفصل...لايستحق أن يكون كلمة)، و(مي شدياق)...،[41] لذلك يحتاج هذا النص التفاعلي إلى قراءات عديدة وتأويلات مختلفة تختلف باختلاف القراء والسياقات الظرفية. ويساهم التدقيق والتركيز في خلق شاعرية النص عبر مجموعة من الروابط التي تضفي على النص الطابع القصصي والتراتبية المنطقية والكرونولوجية، بله عن خاصية الاختزال والتوازي والتشظي البنائي والانكسار التجريبي.

ومن حيث البلاغة، يوظف الكاتب في نصه الأجناسي الجديد المجاز بكل أنواعه الاستعارية والرمزية من أجل بلورة صورة المشابهة وصورة المجاورة وصورة الرؤيا القائمة على الإغراب والإدهاش والومضات الموحية الخارقة بألفاظ إنشائية أو واقعية تتطلب تأويلات دلالية عدة لزئبقيتها وكثافتها التصويرية بالأنسنة والتشخيص والتجسيد الإحيائي والتضاد والانزياح والتخييل. ويمكن الحديث أيضا عن بلاغة البياض والفراغ بسبب الإضمار والاختزال والحذف. وكل هذا يستوجب قارئا ضمنيا متميزا ومتلقيا حقيقيا متمكنا من فن السرد وتقنيات الكتابة القصصية. كما ينبغي أن تكون القراءة عمودية وافقية متأنية عالمة ومتمكنة من شروط هذا المولود الجديد، والا يتسرع القارئ في قراءته وكتابته النقدية على الرغم من كون القصة القصيرة جدا هي كتابة سريعة افرزتها ظروف العولمة وسرعة إيقاع العصر المعروف بالإنتاجية السريعة والتنافس في الإبداع وسرعة نقل المعلومات والخبرات والمعارف والفنون والآداب.

ج- المعيار التداولي:

تهدف القصة القصيرة جدا إلى إيصال رسائل مشفرة بالانتقادات الكاريكاتورية الساخرة الطافحة بالواقعية الدرامية المتأزمة إلى الإنسان العربي ومجتمعه الذي يعج بالتناقضات والتفاوت الاجتماعي، والذي يعاني أيضا من ويلات الحروب الدونكيشوتية والانقسامات الطائفية والنكبات المتوالية والنكسات المتكررة بنفس مآسيها ونتائجها الخطيرة والوخيمة التي تترك آثارها السلبية على الإنسان العربي، فتجعله يتلذذ بالفشل والخيبة والهزيمة والفقر وتآكل الذات... كما ينتقد هذا الفن القصصي الجديد النظام العالمي الجديد وظاهرة العولمة التي جعلت الإنسان معطى بدون روح، وحولته إلى رقم من الأرقام، وبضاعة مادية لاقيمة لها، وسلعة كاسدة لااهمية لها. وأصبح الإنسان- نتاج النظام الرأسمالي "المغولم " - ضائعا حائرا بدون فعل ولا كرامة، وبدون مروءة ولا اخلاق، وبدون عز ولا انفة، معلبا في افضية رقمية مقننة بالإنتاجية السريعة والاستهلاك

المادي الفظيع، كما صار مستلبا بالآلية الغربية الطاغية على كل مجتمعات العالم "المعولمة" اغترابا وانكسارا.

5- الخصائص الدلالية:

يتناول فن القصة القصيرة جدا نفس المواضيع التي تتناولها كل الأجناس الأدبية والإبداعية الأخرى، ولكن بطريقة أسلوبية بيانية رائعة تثير الإدهاش والإغراب والروعة الفنية، وتترك القارئ مشدوها حائرا أمام شاعرية النص المختزل إيجازا واختصارا يسبح في عوالم التخييل والتأويل، يفك طلاسم النص ويتيه في أدغاله الكثيفة، ويجتاز فراديسه الغناء الساحرة بتلويناتها الأسلوبية، يواجه بكل إصرار وعزم هضباته الوعرة وظلاله المتشابكة. ومن المواضيع التي يهتم بها هذا الفن القصصي القصير جدا تصوير الذات في صراعها مع كينونتها الداخلية وصراعها مع الواقع المتردي، والتقاط المجتمع بكل آفاته، ورصد الأبعاد الوطنية والقومية والإنسانية من خلال منظورات ووجهات نظر مختلفة، ناهيك عن تيمات أخرى كالحرب والاغتراب والهزيمة والضياع الوجودي والفساد والحب والسخرية والتغني بحقوق الإنسان...

استنتاج تركيبي:

وفي الأخير، نثبت ان فن القصة القصيرة جدا فن صعب المراس يستوجب الدقة ومهارة الكتابة القصصية والتمكن من تقنيات التكثيف والاختزال وتوظيف النزعة القصصية المناسبة بصورها البلاغية والسردية أحسن توظيف لإثارة المتلقي بعنصري الإدهاش والإغراب ودفعه إلى استخدام ملكة التخييل و النقد و التصوير والتجريد، كما على الناقد الا يتسرع في حكمه وتقويمه، وأن يرحب بهذا الفن المستحدث تشجيعا وترحيبا ليتبوأ مكانته المناسبة ضمن لائحة الأجناس الأدبية المعروفة. ونسجل ناصحين وموجهين انه آن الأوان لتوسيع شبكة الأجناس الأدبية وتمديد رقعة نظرية الأدب بفنون جديدة تفرزها ظروف العصر وسرعة إيقاع الحياة المعاصرة التي تفرض علينا شروطها ومتطلباتها التي لا يمكن الانسلاخ عنها أو تجنبها، فلا بد - إذاً - من التكيف والتأقلم مع مستجدات السياق الزمني الآني خاصة الفنية والأدبية منها، ولابد للمؤسسات التربوية الجامعية والثانوية والإعدادية والابتدائية والمؤسسات الثقافية الخاصة والعامة ان تعترف بكل المنتجات الجديدة في عالم الإبداع سواء أكان ذلك مستوردا من الحقل الغربي ام مستنبتا في الحقل العربي، وذلك بالتعريف والدراسة والتشجيع وإقرارها في الكتب المدرسية والمناهج والبرامج البيداغوجية والديداكتيكية. ومن هذه الأشكال الأدبية التي نرى أنه من الضروري الاعتراف بها اهتماما وإنصاتا أدب الخواطر وأدب اليوميات وأدب المذكرات وفن التراسل والأدب الرقمي والأدب الإسلامي وفن القصة القصيرة جدا وفن الرحلة وفن الزجل

والقصيدة النثرية والنقد التفاعلي الذي يرد في شكل تعليقات هامشية على النصوص المنشورة في المواقع الرقمية.

الهوامش:

[1]— أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدا، منشورات دار عكرمة، دمشق، الطبعة 1، 1997م؛

[2] - محمد محيي الدين مينو: فن القصة القصيرة، مقاربات أولى، منشورات مدرسة الإمام مالك الثانوية، دبي، الطبعة 1، 2000م؛

[3] - عبد الدائم السلامي: شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا، منشورات أجراس، الدار البيضاء، الطبعة1، 2007م؛

[4] - الدكتور حسن المودن:(شعرية القصة القصيرة جدا)، موقع الفوانيس، مجلة رقمية مغربية، 2006/12/31م؛

[5] - الدكتور جميل حمداوي: (تطور القصة القصيرة جدا بالمغرب)، مجلة التجديد العربي، مجلة رقمية ، عرضت في 2007/04/11م؛

[6] - من ورقة ألقيت في قسم الأدب بكلية اللغة العربية بالرياض(السعودية) يوم السبت 2003/04/26م؛

[7] - الدكتور يوسف حطيني: (القصة القصيرة جدا عند زكريا تامر)، الأسبوع الأدبي، العدد 77، بتاريخ:2001/10/06م؛

[8] - إبراهيم السبتي: (محنة القصة القصيرة جدا)، مجلة الحوار المتمدن، مجلة رقمية، العدد:1562، بتاريخ:2006/05/26م؛

[9] - ثائر العذاري: (شعرية القصة القصيرة جدا)، مجلة دروب، مجلة رقمية ، عرض فيها المقال بتاريخ :2007/12/25م؛

[10] - عبد الله المتقي: (القصة القصيرة جدا: مواقف ورؤى)، مجلة ديوان العرب، مجلة رقمية، بتاريخ:16 نوفمبر 2006م؛

[11] - رشيد گرمة: (القصة القصيرة جدا)، جريدة عراق الغد، العراق، بتاريخ 2007/09/29م؛

[12] - أحمد عمران: (مقاربة حول أدب القصة القصيرة جدا)، مجلة أفق الرقمية، نشر بتاريخ:2005/05/07م؛

[13] - أبو شامة المغربي:(ببليوغرافيا القصة القصيرة جدا في المملكة العربية السعودية)، المجلة الثقافية، مجلة رقمية، بتاريخ: الاثنين15 شوال 1427هـ الموافق لـ6 نوفمبر 2006م؛

[14] - ينجز الكاتب والمبدع المغربي عبد الله المتقي أنطولوجيا حول القصة القصيرة جدا المغاربية؛

[15] - إبراهيم السبتي: (محنة القصة القصيرة جدا)، مجلة الحوار المتمدن، مجلة رقمية، العدد:1562، بتاريخ:2006/05/26م؛

[16] - انظر كتاب بحثا عن الديناصور، مختارات من القصة القصيرة جدا في أمريكا اللاتينية، إعداد وترجمة سعيد بنعبد الواحد وحسن بوتكى، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الطبعة الأولى 2005م، الدار البيضاء، المغرب؛

[17] - إبراهيم السبتي: (محنة القصة القصيرة جدا)، مجلة الحوار المتمدن، مجلة رقمية، العدد:1562، بتاريخ:2006/05/26م؛

[18] - جمال بوطيب: زخة ... ويبتدئ الشتاء!!، الطبعة 1، 2001م،مؤسسة الديوان للطباعة، آسفي، المغرب؛

[19] - انظر حسن برطال: أبراج، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م؛

[20] - سعيد منتسب: جزيرة زرقاء، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الطبعة الأولى 2003م، الدار البيضاء، المغرب؛

[21] - عبد الله المتقي: الكرسي الأزرق، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الطبعة الأولى 2005م، الدار البيضاء، المغرب؛

[22] - فاطمة بوزيان: ميريندا، هذه المجموعة القصصية مازالت مخطوطة في رفوف وزارة الثقافة المغربية تنتظر الطبع والنشر والتوزيع، وللكاتب نسخة منها؛

[23] - سعيد بوكرامي: الهنيهة الفقيرة، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الطبعة الأولى 2003م، الدار البيضاء، المغرب؛
[24] - مصطفى لغتيري: مظلة في قبر، مطبعة دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 2006م؛
[25] - محمد العتروس: عناقيد الحزن، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الطبعة الأولى 2002م، الدار البيضاء، المغرب؛
[26] - هشام بن الشاوي: بيت لاتفتح نوافذه، سعد الورززي للنشر،الرباط، الطبعة 1، 2007م؛
[27] - رشيد البوشاري: أجساد...وقبرة، منشورات الديوان، آسفي، الطبعة 1 ، 2007م، صص:39-52؛
[28] - أنيس الرافعي: ثقل الفراشة فوق سطح الجرس، قصص مينيمالية، منشورات الدار بالقاهرة، الطبعة الأولى 2007م؛
[29] - مصطفى جباري: زرقاء النهار، دار القرويين، الدار البيضاء، ط1، 2002م؛
[30] - عز الدين الماعزي: حب على طريقة الكبار، ط 1، 2006م، مطبعة وليلي ، مراكش.
[31] - محمد عز الدين التازي: (عشر قصص قصيرة جدا)، العلم الثقافي، المغرب، الخميس 3 يناير 2008م، ص:3؛
[32] - عبد القادر برغوث: قصص قصيرة جدا، موقع إيلاف، موقع رقمي إلكتروني، ، بتاريخ: 2006،12،26م؛
[33] - فهد المصبح: الزجاج وحروف النافذة، الرياض، نادي القصة السعودي بالجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، ط1، 2002م، 50صفحة؛
34 - انظر حسن برطال: أبراج، قصص قصيرة جدا؛ منشورات وزارة الثقافة المغربية؛
35 - حسن برطال: نفسه، منشورات وزارة الثقافة، المغرب؛
36 - انظر حسن برطال: أبراج، منشورات الثقافة المغربية؛
37 - انظر حسن برطال: أبراج، منشورات وزارة الثقافة، المغرب؛
38 - فاطمة بوزيان: ميريندا، مجموعة قصصية مخطوطة موجودة لدى المؤلف؛
39 - فاطمة بوزيان: ميريندا، مجموعة قصصية مخطوطة توجد لدى الكاتب؛
40 - فاطمة بوزيان: ميريندا، هذه المجموعة القصصية مازالت مخطوطة في رفوف وزارة الثقافة المغربية تنتظر الطبع والنشر والتوزيع، وللكاتب نسخة منها؛
41 - انظر حسن برطال: أبــراج، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م؛

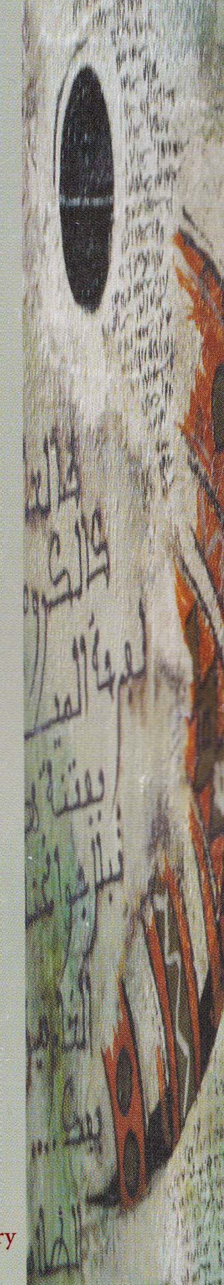
الفهرس

النقاد و الباحثون و المبدعون:

عبد الرحيم المودن، أحمد بوزفور، إبراهيم الحجري، الحبيب الدايم ربي، أحمد زنيبر، حسن المودن، عبد الكريم الفزني، إبراهيم أولحيان، عبد العاطي الزياني، أحمد استيرو، رشيد البوشاري، عثمان الحبيضي، محمد الحاضي، جميل حمداوي، الطيب هلو، عماد شوقي، محمد زيان، سعيد حفياني...

يقرؤون نصوص القصاصين :

الأمين الخمليشي، أحمد بوزفور، مبارك الدريبي، محمد عزيز المصباحي، المصطفى اجماهري، أحمد البكري السباعي، الحبيب الدايم ربي، جمال بوطيب، عبد المجيد جحفة، أنيس الرافعي، سعيد منتسب، مصطفى جباري، سعيد بوكرامي، محمد العتروس، عبد القادر الطاهري، نور الدين وحيد، عبد القهار الحجاري، لطيفة لبصير، عبد الله المتقي، شكيب عبد الحميد، فاطمة بوزيان، زهرة رميج، مصطفى لغتيري، جبران الكرواني، عبد السلام المودني، عز الدين الماعزي، عبد اللطيف الزكري، محمد عيا، حسن برطال، بديعة بنمراح، هشام بن الشاوي، وفاء مليح...



30 درهما